الملف والترجمة

رئيس التحرير

كان من المفترض والمفروض أن يتضمن هذا العدد من المجلة ملفاً عـن "الأدب الفرنسـي المعاصـر"، وفقاً للـدعوة الـتي نُشـرت في العدد السابق؛ ولكن المواد التي وردت إلى بريد المجلة حتى الآن ليست كافيـة لتكـوين ملـف يفـي بـالغرض المتـوخى منـه؛ وفضلاً عـن ذلك فقد أثار عنوان الملف بحد ذاته "جملة من التساؤلات المتصلة بمدلولاتـه": فهـل المقصـود بـه هـو الأدب المنـتجُ باللغـة الفرنسـية، بصرف النظر عن القومية التي ينتمي إليها الكاتب، وعـن البلـد الـذي يعيش فيه؟ وهل يشمل هذا المفهوم ما يسمى بـالأدب الفرنكوفـوني الذي ينتجه أدباء من غير الفرنسيين، يكتبـون باللغة الفرنسية، بمـن فيهم أدباء عرب يعيشون في فرنسا وفي مشرق الوطن العربي ومغربـه؟ أم هو أدب أبناء فرنسا الأقحاح، الذين ينتمون إلى الشعب الفرنسـي "إثنياً واجتماعياً وثقافياً، ويَعُدّون أنفسهم أحفاد رابليه وموليير وراسين وفولتير، وهوغو؟

وقد جاءت هذه التساؤلات في محلها، وهي تستأهل إجراء بحوث موسعة خاصة لإلقاء ضوء كاشف على كل مفهوم من هذه المفاهيم والإلمام به من جميع جوانبه.

وكان المقصود من العبارة الواردة في الدعوة هو، في الحقيقة، "الأدب الفرنسي المعاصر" بمفهومه الثالث، وذلك لإطلاع القارئ العربي، ولو جزئياً، على الاتجاهات الأدبية السائدة في الأدب الفرنسي حالياً، وعلى الموضوعات الرئيسة التي يعالجها الأدباء الفرنسيون المعاصرون في إنتاجاتهم الإبداعية.

وإذا كان الأدباء البلجيكيون والسويسريون والكنديون، على سبيل المثال، الناطقون باللغة الفرنسية، والذين يبدعون بها، يَعُدّون أنفسهم كذلك أحفاداً لأدباء فرنسا العظام وكتابها ومفكريها في عصر النهضة والتنوير وما بعد، فإنهم الآن ينتمون إلى شعب آخر، ومجتمع مختلف، وينطلقون في معالجة موضوعاتهم فنياً من وجهة النظر التي تكوّنت لديهم بصفتهم أبناء مجتمعاتهم الحالية وبيئاتهم الراهنة. وكذلك هي الحال بالنسبة للأدباء من أبناء الشعب الفرنسي في عصرنا هذا، والمجتمع الفرنسي في أواخر الألفية الثانية وأوائل الألفية الثالثة.

وبالفعل، وردت إلى المجلة بعضُ مواد لا يتفق مضمونها مع مضمون الملف، ولا يصح أن تكون جزءاً مكوِّناً من أجزائه؛ ولذا سيُنظر فيها كمادة مستقلة قائمة بذاتها، وتُنشر في الباب المناسب من أبواب المجلة إذا كانت صالحة للنشر.

وبالمناسبة نقول إن صلاحية المادة للنشر لا تُحدد اعتباطاً أو بعد قراءة سطحية، ولا يُتَّخذ القرار بشأنها إلاّ بعد قراءة متأنية، وتبادل في الآراء، وتوافر القناعة بأن إدخال أية تعديلات أو تصحيحات عليها لن تجعلها صالحة للنشر (ولا يصلح العطار ما أفسد الدهر).

وعندما تكون المادة المرفوضة مترجمة عن لغة ما، تجد المترجم أحياناً يستغرب أشد الاستغراب رفض ترجمته، ولا سيما إذا كان الأصل لكاتب ذي شهرة عالمية، ولا يجد المترجم مسوغاً لهذا الرفض سوى أنه ــ أي المترجم ـ من أتباع مدرسة "حنين بن إسحاق"، بينما قارئ مادته ينتمي إلى مدرسة "يوحنا بن البطريق"؛ وشتّان ما بين الطريقتين: طريقة ترجمة المعاني، وطريقة ترجمة الكلمات. ويدّعي المترجم الذي رُفضت مادته أن القارئ الذي رفضها هو من "عبدة الحرفية" في الترجمة، ولذلك قَصَرت قدراته عن إدراك المزايا التي تتمتع بها ترجمته، وظن أن فيها انحرافاً عن النص، وتحريفاً له، لأنه يعتقد أن كل انحراف عن تسلسل الكلمات كما وردت في الأصل، يؤدي إلى تحريف المعنى المقصود، ولهذا السبب حكم على ترجمته بعدم صلاحيتها للنشر.

ومن المعروف منذ عهد حنين ويوحنا (القرن التاسع الميلادي) أن طريقة الترجمة "الكلميّة" هي طريقة فاسدة، تؤدي لا إلى تحريف المعنى فحسب، بل أيضاً إلى تشويشه وإبهامه، وإلى عكسه في بعض الأحيان. ويكاد النص المترجم بهذه الطريقة يشبه الترجمات الآلية التي ينتجها الحاسوب حالياً، الذي لم يرتقِ "المعالج" فيه بعد إلى مرحلة المعالجة الكلية للنص، بحيث يدرك المعنى المقصود ويختار المفردات الملائمة ويضعها في المكان المناسب، وفق الترتيب الذي تقتضيه قواعد لغة الهدف، فضلاً عن الترجمة الإبداعية، التي ستظل مستحيلة التحقيق عن طريق المعالج الإلكتروني ما دامت قدراته لم تتجاوز بعد حدود التلقين، ولم تبلغ درجة التفكير الذاتي المستقل، والتصرف وفق برنامج مفتوح الأفق!

ولا شك في أن الترجمة الأمينة هي الترجمة الأقرب إلى الأصل لكنْ من دون الإخلال بأية قاعدة أساسية من قواعد النحو والصرف والبلاغة في لغة الهدف، إلاّ إذا كان السياق يتطلب إبداع صياغات تعبيرية جديدة، تقوم على

تطوير ما استقرّ من أساليب وقواعد سابقة؛ ومثل هذه الترجمة بعيدة كل البعد عن الترجمة الحرفية، لأن المطلوب منها هو إنتاج نص مكافئ كفيل بنقل معاني النص الأصلي بجميع ظلالها وتلويناتها الدقيقة، ونقل كل الشحنات الانفعالية ـ التعبيرية الكامنة في النص الأصلي بكل ما تحتويه من حرارة وبرود، وحماسة وفتور، وابتهاج وأسىً، ومرح وكآبة، وغضب ورضا، واستهزاء وإجلال، واستنكار وإعجاب إلخ...

وثمة بعض مترجمين يعدّون الانتقاد الموجه إليهم بسبب إسقاطهم بعض الكلمات، التي لا يجوز إسقاطها لأنها تعبر عن حالة نفسية ما، هو انتقاد صادر عن مُراجع يهتم بالسفاسف، لأنه أصلاً لا يُقرّ إلاّ الترجمة الحرفية. فعندما يذكر روائي ما أن أحد شخوصه انتابه "غضب شديد" أو كان "مستاءً جداً" ويُسقِط مترجم الرواية كلمة "شديد" أو كلمة "جداً" يكون قد خفّض درجة الانفعال التي قصد المؤلف الإشارة إليها ليسوّغ فيما بعد تصرفاً معيناً سيقوم به الشخص المعني الذي ما كان ليقوم به لو كانت هذه الدرجة عادية أو منخفضة. واهتمام المُراجع بأمثال هذه الكلمات ذات الدلالة لا يعني أنه من أتباع الترجمة الحرفية وأنه يهتم بالسفاسف؛ ولا أظن أن ثمة روائياً أو شاعراً أو كاتباً مسرحياً موهوباً يحشر في نصه كلمات نافلة مجانية لا يرمي من وراء إيرادها إلى الدلالة على معنىً محدد ما، ولا يريد لها أن تؤدي وظيفة ما ضرورية لاكتمال بنية النص ككل واحد متماسك.

ونأمل أن تكون المواد المترجمة التي سترد إلى المجلة سواء لاستكمال ملف "الأدب الفرنسي المعاصر"، أو للنشر كمادة مستقلة، أمينة في نقل الأصول إلى لغة الهدف لتأتي الترجمة مكافئة للأصل، وتجسده ككيان حي لا كجثة محنطة، وبهذا فقط يحق للترجمة أن تطمح إلى اكتساب صفة الإبداع.

❑❑

نظرة إلى الشعر الأرمني المعاصر بين الحب والثورة(*)

نصر الدين البحرة

يخيل إلي أن الشاعر الأرمني الكبير هوانيس شيراز في الرسالة التي بعث بها إلى الأديب الأرمني السوري الكبير نظار نظاريان، يقدم لنا مساعدة جلّى في معرفة وفهم الظروف الصعبة التي عاشها الشعراء الأرمن المعاصرون، وأبدعوا من خلالها قصائدهم الجميلة، وهي في الآن ذاته، تلقي الضوء على المحنة المريرة التي عاشها الشعب الأرمني في أواخر القرن الماضي ومطالع هذا القرن ... حين بلغ العسف والاضطهاد والظلم أقصى درجة، فكانت تلك المجزرة الرهيبة في الرابع والعشرين من نيسان عام 1915. يقول شيراز:

"ولدت في أحلك أيام الشعب الأرمني سواداً وظلاماً. ولدت في ساعة المجازر التركية للأرمن، في طريق الهرب من المذابح، قامت أمي بدور القابلة لنفسها. ولدتُ في مدينة كومرو ــ حالياً مدينة لينيناكان في أرمينيا ــ قرب مدينة قارص. ولدت في منتصف الطريق، في سهل شيراك عام 1915. لقد احتضنني أبي خمس سنوات وكان يعمل بستانياً، ثم عمل حارساً ليلياً في الأسواق. وذات ليلة سوداء من عام 1920 هجم الجنود الأتراك في مدينة كومرو على أبي وظلوا يضربونه حتى فارق الحياة تحت ضرباتهم. وقامت أمي بعد ذلك بدور الأب لي ولشقيقيَّ: كوهار وماري، وكانت أمي تنقل الماء من بيوت الأغنياء، وتعمل كذلك بأشغال الإبرة اليدوية. هكذا أوصلتنا إلى ربيع الحياة. أرسلتني إلى المدرسة بعد أن أخرجتني من الميتم حيث كنا نسكن جميعاً. كنت أؤلف الأشعار عندما كنت بين الثامنة والعاشرة من عمري. لم أكن أكتبها، بل كنت ألقيها، لأنني لم أكن أعرف الكتابة بعد، فلم أتعلمها إلا في الحادية عشرة من عمري. كانت شقيقتي الكبرى تدون أشعاري.

عملت أجيراً عند الحداد، ثم الحذاء، ثم عند سمكري، اشتغلت أجيراً عند الخياط والنجار ولكني كنت لا أمكث طويلاً في أي مهنة من تلك المهن. بعت الماء بجرتي هذه الصغيرة ثم عملت اسكافياً في طرف إحدى الأسواق تحت ظل حائط ما.... دخلت المدرسة بعد ذلك".

.... وبعد لأي وجهد وعندما رأوا إلقاء شيزار الطفولي للشعر جعلوه موزع حروف في المطبعة وهنا "سقطت السمكة في البحر" ـ وهذا عنوان لإحدى قصائده ـ ذاك أنه أخذ يؤلف الكتب مثل بركان ثائر .... ودخل الجامعة أخيراً ...

أليست هذه الحكاية اختصاراً لعذابات الشعب الأرمني جميعاً إبان المجزرة وبعيدها، حين قاموا ينشئون حياة جديدة في المهاجر، ويوم انبعثوا كطائر الفينيق من رماد المحارق والمجامر... يشقون الطريق الصعب، ويبنون الكيان الجديد، ويبدؤون القصة من الصفر.

إنها النار المقدسة نفسها التي تعمد بها الشعراء الأرمن المعاصرون جميعاً. إنه العذاب المبدع الذي اصطلت به أرواحهم فصهرها، فمنهم من سار خطوات غير قليلة في الدرب، ومنهم من سقط... ومنهم من تابع وعاش ليروي بأشعاره الحكاية كلها.

ههنا في بساتين الشعر الأرمني وحدائقه أسماء جميلة طلعت علينا بها بعض الترجمات النبيلة: بيدروس طوريان، كاريكين بيشكوتوريان، سيامنتو، طانييل واروجان، واهان ديريان، ميساك ميزارنتس، هوانيس شيزار، كيفورك أمين، يغيشه تشارنتس ... واهان تكيان .. فلنقف أمامها قليلاً لنرى كيف عاش هؤلاء الفنانون، وماذا لاقى معظمهم من صنوف الضنك والألم والعذاب والمرض، لقد قتل سيامنتو في مذبحة 1915 وكذلك واروجان، أما واهان ديريان وميساك ميزارنتس، فقد قضى الاثنان مسلولين. وها هو ذا واهان تكيان في إحدى قصائده يناجي عينه الوحيدة المتبقية، ذاك أن الأعداء فقؤوا عينه الأخرى، ولم يعش بيشكوتوريان أكثر من 23 سنة، ولذلك فإنه لم يترك وراءه سوى قصيدة واحدة :"المزمار".

.... بعد هذا يبدو طبيعياً للغاية، أن تتشابه الملامح العامة لدى الشعراء الأرمن المعاصرين، فإذا نظرنا إليها من حيث المضمون، كان البعد الإنساني واضحاً لدى هؤلاء الشعراء، وإذا انتبهنا إليها من حيث الشكل الفني، لاحظنا أن سمات مشتركة تجمع بين أشعارهم، وإنْ يكن لكل شاعر شخصيته الفنية الفذة، وتميزه الشعري المختلف.

البعد الإنساني في الشعر الأرمني المعاصر:

ثمة قواسم مشتركة بين الشعراء الذين قدر لي أن أقرأ منتخبات من أشعارهم، نقلها إلى العربية الترجمان المثقف الأديب الصديق العزيز الراحل نظار نظاريان، في لغة عربية سليمة، وأسلوب فني بليغ... ولا غرابة ما دام

الأستاذ نظاريان يملك جيداً ناصية اللغتين بقوة: وهأنذا أمام هؤلاء الفنانين الكبار: تشارنتس، تكيان، أمين، شيراز .

إن النضال ضد المجتمع الظالم، حيث اللاعدالة سيف مسلط، همٌّ يقطن ضمير الشاعر الأرمني، وفي المقابل فإنه يرفع عالياً راية التبشير بالمجتمع العادل، حيث الأخوة والمساواة والتكافؤ، ويمضي أبعد فأبعد في التنديد بالجشع والطمع.

وعلى الضفة الأخرى، يرتفع النغم القومي الأرمني، شجياً في نبرة حزينة، فرضت نفسها على جميع الألحان، ذاك أنها تجيء من إيقاع المجزرة المخيف ... يعلو النغم الأرمني، في ظلال "آني" و"أرارات" و"أوراردو" و"أراكاتز" و"التله الحمراء" ... يعلو أقوى فأسمى دون أن يشوبه النشاز الشوفيني الكريه.

ويلفتنا بقوة ذلك التوق الأكيد للوصول إلى الموضوعية، الموضوعية التي تقف عاصماً يمنع من الوقوع في خطل الرأي وخطأ التعميم السريع.

ومقابل اقتناص الجوانب الجدلية في الحياة والكون، وذلك الإلحاح في البحث عن الوحدة وراء التنوع والتعدد، والتكاملية خلف الأضداد المتصارعة حيناً والمتوحدة حيناً آخر، يروقنا هذا الظمأ الرائع إلى الحب، والتغني بالجمال، ومظاهر الطبيعة، في أناشيدَ من غزل يقترب آناً من المرأة بوصفها ذلك الجسد الفاتن الذي تتجلى فيه لطافات الإنسان، ويدنو آنا آخر... من الصوفية، باعتبارها تعالياً للذات الإنسانية، وتجلياً لروح الملأ الأعلى، بكل ما ينطوي عليه من حنان كوني... وشمول رحماني.

في الشكل الفني:

تبدو النزعة الملحمية جلية لدى الشاعر الأرمني المعاصر، وإن يكن شاعراً كبيراً مثل يغيشه تشارنتس، قد استطاع أن يبلورها جميعاً في ملحمته الشهيرة "الجماهير المجنونة". وهنالك ميل قوي نحو الشعر القصصي والشعر الذي يقدم الأمثال والحكم، ربما بلغ ذروته عند هوانيس شيراز.

أما الطابع العام الذي يغلف معظم القصائد فهو هذه الرومانسية التي تغرق في انسيابها الطبيعي وتوقها إلى الطبيعة كما هو الحال عند تكيان في "النبعة" وعند تشارنتس في مقاطع متعددة من ملحمته المشهورة.

على أن الشعراء جميعاً يقتربون من عالم السوريالية Surrealism بما يتيحه من إمكانات تعبيرية عليا، وقدرة على تفجير اللحظات وكوامن اللاشعور. يقول شيراز:

في حلمي رأيتك حبيبتي.....

كنتِ طيراً حط على شجرتي.....

ويقول تكيان:

تنتفخ النبعة الآن فجأة بين نفسها

وموجةٌ تركب موجة.......

على أنهم ينهلون جميعاً من العالم الواقعي، وإن يكونوا من أجل إيصال أفكارهم وشحن الأبيات بمشاعرهم الذاتية يتوسلون بمختلف الأساليب البلاغية، بما تحمله من صور وتشبيهات واستعارات وطباق وجناس وتوازن كما نقول في اللغة العربية.

واهان تكيان:

يقول الأستاذ نظاريان في تقديمه مجموعة "صلاة أمام عتبة الغد": ما من شاعر استطاع ملء الفراغ الذي حدث بعد المذابح الأرمنية عام 1915 والتي حصدت رؤوس عباقرة الشعر الأرمني أمثال طانييل وأروجان وسيامانتو وروبين سيفاك وسواهم مثل واهان تكيان الذي استطاع الإفلات من جحيم تلك المذابح، والالتجاء إلى مصر العربية حيث أمضى جل عمره إلى أن توفي هناك ودفن. وفي مصر رأس تحرير بعض الصحف والمجلات الأرمنية أو أنشأها "وأطلق عليه النقاد والشعراء بالإجماع لقب أمير الشعر الأرمني بلا منازع".

وإذا كان تكيان قد عاش قبل الهجرة في أرمينيا جواً شرقياً خالصاً، فإنه واصل العيش في هذا المناخ في مصر، ونحن نلمح أثر هذا الجو الشرقي حيناً، العربّي حيناً آخر في شعره. إنه يذكرنا بأبي العلاء المعري في قصيدته "تصفية" يقول المعري:

ولو أني حبيت الخلد فرداً   لما أحببت بالخلد انفرادا

فلا هطلت عليَّ ولا بأرضي   سحائب ليس تنتظم البلادا

ويقول تكيان:

تصفية حساب. ماذا بقي لي، من الحياة، ماذا بقي لي ؟

ما أعطيته للغير، عجباً ..... هو ما بقي لي.

حنان خفي. أدعية. تبريكات غامضة .

واستهلاك لقلبي أحياناً، وآخر دمعة صامتة .

إنه كشاعر المعرة رهين المحبسين يضن أن يحتكر السعادة لنفسه .. وهو مثله شريكه في فاجعة البصر، وإن يكن المعري قد فقد الباصرتين معاً.

.. ويرتفع تكيان في هذه القصيدة إلى أرقى درجات العبادة والتصوف، وهو نغم خاص متفرد، يشبه ترنيمات الملائكة، ويذكرك تارة بسلطان العاشقين ابن الفارض، ويدعو إلى ذاكرتك حيناً الشهيد الإلهي الحلاج، ويبعث في ثنايا الخاطر روح الخيام، والكثير الكثير من وهج محيي الدين بن عربي.

يقول أمير الشعر الأرمني:

ما راح إلى الغير قد عاد أحلى

عاد قوياً ليبقى في روحي خالداً

لم يضيّع الباري ما أخذه الحبُ مني

أعطانيه ثانية، وجعل به حياتي فواحة دوماً

ويقول ابن عربي:

لقد صار قلبي قابلاً كل صورة ... فدير لرهبان ومأوى لغزلان

وترتيل إنجيل وترنيم كعبة ... ومصحف توراة وآيات قرآن

أدين بدين الحب أنّى توجهتْ ... ركائبهُ فالحبُّ ديني وإيماني

وكذلك الحال في معظم قصائد تكيان، فإن كل واحدة منها أشبه بقارورة عطر، ما إن تفتحها حتى تفوح في الجو روائح الجنة، وتذكرك كل نسمة منها بأحلى ربيع شعري عرفته.

يقول في " أيها العصيان المقدس ":

كأنك اشتعلت ذات يوم فجأة

من شرارة سقطت من السموات البعيدة

وسط أكواخنا وخطواتنا، و بيننا،

أيتها النار الملتهمة كل شيء ...

أيها العصيان المقدس .

بلى، هذه النار الإلهية التي تشتعل في قلب الإنسان فلا تضيء للقريب وحده، بل يتوهج لهيبها في الكون كله، إنها النار المنعشة، المطهرة، عدوة الظلام والأغبياء واللصوص.

ويقول بدوي الجبل:

آمنت باللهب القدسي مضرمه ... أذكى الألوهة فينا حين أذكاه

تُزَيِّنُ الروح قربانا لفتنته ... وقد يضن فتستجدى مناياه

ولو أقام الضحايا من مصارعها ... لعاودت موتها فيه ضحاياه

العبقريات وهج من لوافحه ... والشمس مجلوة إحدى هداياه

وتائهين بهدي من عقولهم ... لو يمّموا اللهب القدسي ماتاهوا

وفيما هو ينشد روح المساواة ويغني لسيادة التكافؤ بين بني البشر، ويتمنى أن تنتشر العقلانية بالدرجة نفسها مع العالمية:

لتجرِ القوة مع العقل

ومع العقل ليجر الحب أيضاً

بالرابطة الوثقى لترتبط الأمم كلُّها

ولتُنْصَب تلك الخيمة ....

فيما هو كذلك، متصوراً غاية الحلُم الإنساني، فإن ليل المأساة لا يغيب من ضميره، باحثاً عن فجر ينتظره:

والآن عندما يبزغ قريباً ذلك الفجر الأدنى

أعرف قوماً مشتتاً في كل أطراف الدنيا

سوف تستيقظ مهوده كلها ولحوده أيضاً

وتتنادى بهجة وحبوراً

من حفرة إلى حفرة، ومن سطح إلى سطح

ينادي الأب ابنه، والابن أباه ....

الآن يستطيع هذا أن ينمو ... ويرتاح ذاك بأمان .

.... ولا يمضي قليل حتى يعود ذلك الصوت الإنساني الصافي إلى الصداح. وليست هي حكمةً يقولها شاعر محنك مجرب خبر الحياة والزمان وعركته الأحداث. بل هي أيضاً قصيدة هجاء للجشع والاستغلال، وضد المتخمين بالثروة، هؤلاء الذين أمسوا من فرط ما أتخموا أشبه بالجياع:

كم ألفَ جراب من القمح يجب أن تأكل

لتنضج وتغدو طعاماً للقبر؟!

كم من المعارك الدامية القاسية، يجب أن تخوض

ليريح قلبك العجوز الترابُ ... الترابُ فقط

ويصيح تكيان أيضاً صيحته المدوية ضد العواطف السوداء :

وأخيراً أيها الإنسان، حتّام

يجب أن تحرقك الرغبة والحب والحسد

حتى تطفئ لهيبك ديدانٌ لا تُعد؟

.... وبعد هذا وذاك، فها هي ذي أغنية بني قومه تنبثق من أعماق نفسه، تنساب سَلِسة صافية كجدول ربيعي. إن الأمل يتفجر من قلب اليأس، والنهار يطلع من عتمة الظلام، ويجيء الخصب والنماء من أكوام الدمار والموت والرعب ... ولكن ... مهلاً، فإن نشيد الفرح لا بد أن يكون سيد الموقف:

هوذا نفَس الانبعاث ياأمتي المحطمة

بدأ يهب من الأفق على جسدك

قفْرٌ وصمتٌ، فالأرض ليست مهداً

بل هي لحد ... الأرض حيث ضُحّيتْ بالأمس بلا رحمة.

.... لكنَّ هذا هو نَفَس الانبعاث، ستشعرين به

حتى من أعماق قلبك المهترئة وعيونك الراقدة ..

سوف تستيقظ عيونك الخابية

أمام النور المنبثق جديداً

****

بهدوء ... بهدوء، ستمر خطا طيف الربيع من السماء

خشية إثارة شديد الحزن في نفسك.

سيحط الغرنوق بهدوء قرب يدك

والبلابل ستشدو في البعيد شدواً عليلاً ....

****

قليلاً قليلاً ... تُسوّى الآن خرائبُك

وتنبعث مساكبُ صغيرة من تحت رمادك

محاريثُ تتحرك في كل ناحية ، ومجارفُ ومعاول

فالقمح غلالة سهولك النورانية الخضراء هذه ....

بلى إنها الجراح تغسل، والدماء تجف، والقلب يصحو، والألم يتبدد ، والفرح يتجدد ... والأمة تصحو .. كصبية تتزين أمام مرآة.

أسلوب تكيان

السوريالية الذكية، العفوية الجميلة، تعلن عن نفسها بكل بساطة في أبيات تكيان:

أنا أيضاً في زمن ما

عصرت ماء من الحجر. لكني أريد الآن

ان يقف الماء عن الجريان...

ويغدو جماداً ، يغدو حجراً

.... لكنها ـ أي السوريالية ـ تتعانق أيضاً مع الرمزية .

وإنما يتجلى في أسلوبه التشخيص والأَنْسنة في أجمل الصور، ولا سيما قصيدته "المستنقع":

عبثاً يتمنى المستنقع التحرك

عبثاً يبغي الوصول إلى شجرة الشاطئ

والانتشارَ بين أقدامها

فلا يكاد الأمل يُشرق حتى يغدو سبباً للحزن

وتغدو الرغبة فيه عذاباً عميقاً وعجزاً .

أليس هذا هو الإسقاط بعينه؟! ولكن مع ذلك ... هيهات أن يصل المستنقع إلى الشجرة ...

ويستخدم الشاعر ما يسمى "التورية" ففي المستنقع، في طبقاته الرطبة، ديدان تتحرك، وضفادع لا تزال هناك تغني دوماً... ولكن ليست هي التي يقصدها الشاعر، الأغلب أنها ديدان وضفادع... من بني الإنسان .

ودون تكلّف أو تصنّع، يعود تكيان بين وقت وآخر إلى نفَسه الرومانسي اللطيف:

تجري النبعة، تحدوها الرغبة في الاختفاء
تحت الطحالب والأزاهير؟
أكثر من رغبة اللمعان للشمس
الشمس الصغيرة التي تسقط أحياناً فيها..
تصبح كنزاً
كنزاً تريد النبعة إخفاءه تحت حصاة تشعشع....

ثم ماذا يريد الشاعر من دنياه، سوى الابتعاد عن ورم الروح؟! إنه لا يطلب قوة ولا جمالاً، وهو بمزيد من التواضع لا يريد أكثر من "هذا القليل..." من العقل الذي أعطاه الرب إياه ... إذن ما الذي يبغيه؟

إن أعطيتَني ذاك المال الوفير، فاعطني
معه قليلاً من الروح والضمير أكثر مما عندي ...
وكذلك قليلاً، أكثر مما عندي ... من العقل ...

كيفورك أمين:

كان هذا الشاعر أسعد حظاً من غيره من الشعراء الأرمن، فلقد ولد بعد لمذابح البشعة بأربع سنوات، وصحيح أنه أبصر النور في قرية ... لكنها كانت تابعة لجمهورية أرمنية سوفييتية ــ سابقاً- عاصمتها يريفان ...

وهكذا استطاع أن يحيا حياة هادئة هانئة آمنة وقدر أن يتابع دراسته الجامعية ويختص بالهندسة، وإن يكن حُبُّه الشعر، جعله يهجر المساطر والأكواس والمناقل والمثلثات، ليلتفت إلى عوالم الكلم المسحورة، يحكي من خلالها حكاية أمّته، ويكشف القناع عن دنيا القلب وما يمور فيه من مشاعر، والروح وما يجيش داخلها من أفكار. ولعل هذا هو الذي منحه هذا الإيمان اللامتناهي بقوة الكلمات والحروف ... وكانت عباراته قوية معبرة حتى إن السيد كورت فالد هايم أمين عام الأمم المتحدة الأسبق، ورئيس جمهورية النمسا الأسبق أيضاً، لم يجد ما يقوله في مفتتح خطابه الأول، بعد انتخابه أميناً عاماً للأمم المتحدة، سوى أشعار كيفورك:

في هذا العصر المضطرب

احذر يا صاحبي

عند تصرفك بالأغنية

حذرك في استعمال السلاح

فالطلقة النارية والأحرف المطبعية

تسكبان من نفس معدن الرصاص

.... لدى الشعراء الأرمن عامة، ولدى كيفورك أمين خاصة يدهشنا هذا التطلع المحرق إلى الموضوعية. وهو ليس تجريداً ذهنياً، أشبه بأوهام "بيركلي" التي رثاها ناظم حكمت بسخرية ... بل منتزع من واقع الحياة المتحركة ... العابقة بالحرارة:

ساعدني على السير في هذه الحياة

في مستقيم الصراط

ساعدني على إيقاظي إن كنت نائماً،

ألاّ أفتح الباب إن كان مفتوحاً

ألاّ أقول: قد نفذت بما التزمت

ألا أقول: بكل إخلاص قد أحببت

ألا أقول: إلى المجد قد وصلتُ...

ألا أقول: كتبتُ الأغنية، وهي ما زالت فكرة .

ألا أقول: هيأت الحجارة، وهي في المحجر.

وفي لفتـه سـريعة مباشـرة، يعـود إلى أمتـه وتاريخهـا القـديم المغـرق في العراقة:

تكلم يا وطني

أنت من رأى مآسي العصور فقط

وأفراح السنين ...

قل كلمتك السامية وأطلق نداءك

إلى العالم، إلى جميع الأمم

*** * * ***

أتسمعون؟! في "التلة الحمراء"[1] اكتشف رفاقي،

بـالأمس قبضـة مـن القمـح، بحبـات الـذهب زرعهـا أجـدادي، أسلافي

في "أوراردو"[2] في مملكتي.

ويتدفق النغم القومي، في غير ما تعصب أو شوفينـية .... إنـه يـروم الحق وحده، ولا يطلب سوى أن يوضع البذار في أرضه:

---

(1) هضبة بنيت عليها يريفان سنة 750 ق.م.

(2) اسم لمملكة قديمة في أرمينيا القرن 8 ق.م.

لكل فرد من أمتي نابض شُدَّ بقوة

وحفنةُ الشعب هذه، وقبضة البذار

الواصلتان إلينا، تشهدان

أن ما أضاعه الشعب، سوف يناله من جديد.

ورغم النزعة الإنسانية العالمية في شعر كيفورك أمين، فإن مكان الصدارة يظل للوطن أبداً عنده:

لي مدن دون حدّ وعدّ

تحلم بعودتي

جبل "ماسيس"[1] لم أصعده بعد

طريق لم أجتزها بعد ...

كنوز الماضي: لم أنقب عنها.

على أن شبح المجزرة الأسود، لا يغيب من ذهنه أو خياله، فيظل مثل "مدام لامارج" في"قصة مدينتين" ينسجه بحروفه الشعرية ... وهو ناقم ساخط لا على الجزارين وحسب بل ... حتى أولئك الذين صمتوا، وكان ينبغي أن يصرخوا بصوت عال ليفضحوا المجزرة ويسلطوا الأضواء على القتلة ..... إنه ناقم على المزورين .... و:

على هلال ذلك القمر اللطيف

الهلال الذي كان يساعد، منيراً

ساطور الجلاد الذابح لقومي.

... على ذلك البلبل المغرد على شجرة "اوشفيتس"

---

[1] اسم جبل آرارات.

عندما كانوا يحرقون الناس أحياء.

... على صحيفة ذلك الورق التي كانت صامته

عندما كانوا يحمّلونها الأكاذيب.

على أن كيفورك أمين لا ينسى من جانب آخر، أنه من أبناء القرن العشرين، فإذا هو، يشابه ناظم حكمت حتى في عنوان قصيدته "القرن العشرون" وإن تكن رؤية كيفورك تأتي من منظور مختلف إلى هذا القرن، وتتميز بأن الشاعر الأرمني نفحها مزيداً من التفاصيل تفتقر إليها قصيدة ناظم. إن هذا القرن الذي أوجد النور وارتفع حتى ناطحات السحاب، هو نفسه بالذرة والتسلط عاد بالإنسان إلى ظلمات الكهوف ... وها هو ذا يجد الفرصة سانحة لإجراء هذا الجناس البديع بين "نيون" و"نيرون" ضوء الحق الساطع وعتمة التسلط والبغي والقتل .... إرهاب الغستابو، ومذابح الأرمن الفظيعة ... كل هذا كان في القرن العشرين. وكانت أيضاً مدائحُ لِساقيْ "بريجيت باردو" ولكن فوق نعش إنسان يقتله السرطان. ومن الناحية الأخرى:

عواءٌ لألحان الجاز الجنونية

ولرقصات التويست

على رطيب قبور الأعزاء....

في الوقت نفسه، يعلن كيفورك أمين موقفاً معادياً من الصهيونية، هذه التي تريد أن تستغل وتسخر حتى المقدسات، من أجل دعوتها الزائفة الباطلة:

سجل للتاريخ

كتبت على هامش "التوراة" الطاهر

عبادة الأرداف وسندات تمليك الرؤوس

إنه يرى في القرن العشرين ذروة التناقضات: إنه آلة تفكر، وإنسان آلي، ثملٌ بالدماء من دير الزور حتى أوشفيتس، تحرير شعوب مستعبدة، واسترقاق

جديد للأحرار، نور إلهي للفكر الإنساني، وحاجبُ نورٍ يصنع من جلد البشر ... بلى إنه عصر الصور التي تشوهت على جدران الكهوف.

ويعانق الشعر الفكر والفلسفة والصوفية عند كيفورك أمين في سيمفونية الوجود الواحدة:

تقول السماء وهي تختال:

مسكينة أيتها الأرض، أفيك شيء للمديح؟!

لي ألف نجمة وشهاب ...

وأكثرَ منها: ضوء القمر.

تسمع الأرض وتقول:

لا يليق التعالي بأصحاب المعالي

على صدري كل زهور الحقول

وأكثر منها: تموجات الأشجار

ومع أن هذه القصيدة "السماء والأرض" هي من شعر الشباب وقد كتبها الشاعر بين عامي 1941 ـ 1944 بذلك الأسلوب التصاعدي، حيث تتصاعد الصور وتتشابك وتتراكب مع النفَس الشعري، في ما يشبه الرباعيات .. إلا أن النضج الفني والفكري هو سِمَتُها الأوضح ..

خيراً ما فعلت

فأنا وروحي، الإنسان هو سيد الأرض والشمس

أنا أمتدح الأرض والسماء

وأكثر منهما: أمتدح الإنسان.

وعند كيفورك أمين تطلع الحياة من عتمات الموت، والأبيض من الأسود، والطري من الصلد القاسي، في جدلية جميلة مقنعة. وهذا هو جواب السؤال: أين حكمة الحياة؟

أَنْ تزهر الشجرة على صدر الصخر الصلد

وتزين الصخرة بأزهارها

أن تمنح ظلّها لمن يستظل بها

أن تهبَ ثمارها لعابري السبيل..

بلى ... إنَّ ههنا في الطبيعة شيئاً يختلف عما في الحياة، ولعل الشاعر يريد للحياة أن تجري هكذا على هذا المنوال، فليس كل شيء بثمن. في الطبيعة كل شيء حر ... ومجاني .. وهي تمنح نفسها، بتلقائية كونية آسرة:

... حكمة الحياة، بل حكمة الطبيعة:

في أن يذوب الثلج ويغدو ساقية

وتصبح الساقية جدولاً مجنوناً

والجدول نهراً، يروي مروجاً ومصاطب للخضار

... أن يترنم بحكايات في الطاحونة القديمة ...

وقبل أن يقذف بنفسه في الهاوية

لِيغْدُ قوس قزح، ليغدُ زبداً ودوياً

ليغد نوعا من الفن والروح

لم يحلم بهما ... أي رسام

يغيشه تشارنتس

على الرغم من أنه ابن القرن العشرين تماماً، إلا أن تأثيرات القرن التاسع عشر كانت واضحة البصمات في شعره ولا سيما الرومانسية الفرنسية، وإنما يتجلى ذلك في شعره الملحمي الذي غنى بطولات الناس من أجل الحرية .. ههنا يتلاقى طموحان قويان: الحرية والغد الأفضل. فإذا أضفنا إلى ذلك ويلات

الحرب العالمية الأولى التي ذاقها تشارنتس بنفسه عندما أسرع "إلى التطوع فدائياً في الفرقة السابعة للفدائيين الأرمن المحاربين إلى جانب الجيش الروسي" ضد الألمان والأتراك في جبهة القوقاز فإن الصورة تغدو أوضح، كما يقول الأستاذ نظاريان فإن الشاعر فعل ذلك "وكله أمل وإيمان بأن ساعة تحرر قومه من ربقة الاستعمار العثماني قد حانت". ويستطرد قائلاً: "دانتي تخيل الجحيم وتشارنتس ذاق مرارته. عاش فيه، وشاهد هذا الجحيم الحقيقي، حيث مدن تدك، وقرى تحترق، وأشلاء الجثث تتطاير مع أشلاء القنابل"

لماذا هذا الحلم المدمر للعالم

معلق فوق رؤوسنا بعشوائية

لماذا ينشر كل هذا الدمار وهذه الآلام.

وهذه الرياح الشريرة متى ستكف عن العصف

ومن يحيك هذه المؤامرات

ويحيل إلى جحيم لعين، هذه الحياة؟!

... ما إن انتهت الحرب الأولى الكونية، حتى انتقل تشارنتس إلى حرب ثانية، هي الحرب الأهلية التي عصفت بروسيا والشرق ... والاتحاد السوفييتي، الدولة الجديدة الناشئة.

... إن الشاعر ما يزال يبحث عن الحلم الصعب. ما يبرح يداري الطموحين الحارين في أعماقه: الحرية، والغد الأفضل، الحرية هي اكتمال نيل الوطن الأم حريته ولأمُه الجراح الناخرة في الأجساد والأرواح، منذ ذلك الفجر الحزين 24 نيسان 1915. والغد الأفضل صار اسمه بناء الاشتراكية. أضحى شيئاً أكثر تحديداً وواقعية .. وها هو تشارنتس عام 1918 يتطوع في صفوف الثوار، ويخوض معمعة الحرب الأهلية لإسقاط القيصرية ولهدم الماضي البغيض، في سبيل مستقبل مشرق جديد. وفي خنادق الحرب الأهلية، ومن

صفوف الثوار الذين يدكون حصون الاستعباد، ويزحفون نحو فجر ملحمي جديد، نحو شمس الحرية ببطولات نادرة ولدت قصيدة: "الجماهير المجنونة". إنها مجموعة أناشيد ملحمية للثورة.

إن النفس الملحمي، الذي ينفخ في جمر البطولة، ويتقرى تضحيات الرجال، جماعات وأفراداً، يلف القصيدة من ألفها إلى يائها، ولكن النفحة الرومانسية تزينه، وتعطيه تلونه القزحي، وتجعله أكثر قرباً من الأفئدة والأرواح:

كان مساء أحمر كالجمر

الشمس اللاهبة تتوارى في المغيب

وضباب أحمر دامي الأرداء

يلف منتشراً أرجاء السهل

كأنه سم زعاف عصر من مهجة لهيب الشمس

والشمس المتأججة كانت تنحدر نحو المغيب

صابغة وجه الفلاة بالدم

كأنها أتون أحمر يشتعل في الأفق

ينشر على السهل لمعان بريق كالدم.

إن تشارنتس في هذه القصيدة الملحمية يضع يده على نبض الجماهير الهائجة. إنه يحاول أن يستكنه روح الثورة. أو ليس في الثورة شيء من اللاعقل، من الغضب المجنون، إذاً، هي الجماهير ... هكذا:

في ربوع ذلك السهل القديم

كانت الجماهير المجنونة تقاتل

وشمس الأصيل تغمرهم

ونار المغيب تحرقهم

إنهم سيواصلون المسيرة الثائرة. متجهين نحو المدينة الكبيرة، لكن ... أي مدينة هي هذه التي لا يسميها الشاعر؟ وهل ثمة مدينة حقيقية في الأرض يمكن أن تكون عاصمة للظلم والطغيان والاستغلال؟!

أغلب الظن أن تشارنتس، يبني مدينته هذه في عالم الوهم والخيال، ويبلور فيها كل ملامح الشر والسوء، فكأن الثوار إذ يدمرونها، فإنما يدمرون نظاماً بعينه .. قائماً في التجريدات الاجتماعية ـــ الاقتصادية ـــ السياسية:

سيزحفون قدماً الآن، وسيحتلون المدينة الكبيرة

وسيصبون عليها المرارة المستقرة في نفوسهم منذ آلاف السنين

سيهدمونها، سيدمرونها، سينشرون الغبار على أطلالها

سيهدمون تلك المدينة القائمة

منذ ألف سنة، وسيدمرونها

سيحرقونها وسوف يرقصون

على حرائقها بجنون ...

بلى إنهم يريدونه انتصاراً مؤزراً. انتصاراً يديل دولة الظلم والطاغوت إلى غير رجعة. انتصاراً يختم الباب القديم بالشمع الأحمر ويقفله إلى الأبد. ولذلك فإن هؤلاء الثوار:

من جديد سيحرقون بقايا رمادها المتعالية

لئلا تبعث الحياة القديمة

من جديد، من بين الرماد

وسوف يذرون في الرياح ذلك الرماد

لتحمله إلى البعيد ...

ولئلا تعود به .. من جديد

وهذا البعد الاجتماعي الثوري يبدو واضحاً في قصيدته "بذار وجميع الحقول". ههنا يتحدث تشارنتس عن هؤلاء الذين:

مع انبثاق الصبح كانوا ينهضون،

عندما كانت الشمس تبدأ في الصعود

وحتى المغيب، وحتى المساء يبذرون

بذارهم بالآهات

ويتجسد العِوز في عيونهم، والطبيعةُ

ومؤامرات الإنسان اللا محدودة

... إنهم أسرى عناصر العداوة،

إنهم أسرى الإنسان المستثمر

وماذا بعد؟ إن الشاعر الفرنسي الكبير اراغون يرى أن تشارنتس هو من مؤشرات الأسماء الساطعة التي تحملها جبهة عصرنا ... ويضعه جنباً إلى جنب مع ايلوار وآبولينير من فرنسا، وريلكه من ألمانيا ولوركا من إسبانيا ومايا كوفسكي وييسينين من روسيا. ثم يستطرد قائلاً: وفي كل مرة يخبو نور واحد من هؤلاء المنيرين يخيل إليّ أن الظلام يسود العالم ، وهو من جانب آخر "أسس مدرسة شعرية جديدة في الأدب الأرمني خاصة، وفي الأدب السوفييتي عامة، بمضمون ثوري جديد" على حد تعبير نظار نظاريان.

هوانيس شيراز

لا شك عندي أن الأم هي أحد المفاتيح الهمّة للوصول إلى عالم شيراز الداخلي، واستنطاق أسراره الشخصية المغرقة في ذاتيتها ... وهذه هي أم الشاعر بالذات، والأم المطلقة في وقت واحد. الأم عنده هي المعادل الموضوعي للوطن والحي والحبيبة والأخلاق والضمير، وكل ما هو حي نير بديع في العالم الإنساني.

ومثلما يفعل بعض الرسامين، إذ يحددون ملامح الشخص بخطوط قليلة، فكذلك يفعل هوانيس شيراز. بسطور قليلة يختزل مأساته مع الأم:

يا ذكريات طفولتي الأليمة،

وأنا صبي يتيم في غياهبك

لكني ذات ليلة ليلاء

هربت من الميتم

حاملاً في فؤادي شوقي لأمي

تجولت في أرجاء المدينة

فلم أجد غير حورتنا

وكوخنا الخرب

وفيما يرفعها دفعة واحدة إلى مستوى الرمز الإنساني الأعلى إذ يحس من خلال أمه بكل الأمهات، ويرى أنه بتغنيه بأمه إنما يتغنى بجميع الأمهات، فإنه من جانب آخر يضفي عليها بعداً آخر، فيجعلها مثالاً للوفاء المطلق والحنان المطلق:

آه كم رأينا من أبناء عاقين

أمٌ عاقة؟! لا! أبداً ... حتى بين الأفاعي

وفي القصيدة نفسها، يبصر الأم من منظور فني، متذكراً ما قال الشعراء بالأحب الأقرب إلى قلوبهم:

تغزل الشاعر صيات نوفا. بحبيبته ...

وتغنى الشاعر ناريك بربه، والخيام بخمره

قلت لنفسي: تغن بأمك أيها الشاعر

حتى تصبح أماً: الحياة والمرأة

ويبدو أن الطفولة الشقية القاسية التي عاشها هذا الشاعر، جعلت صورة الأم أشبه برؤيا القديس المنقذ. حتى في الحلم فإنه لا يرى سواها. وهي هنا ليست أماً فحسب بل ضمير ووجدان أيضاً:

رأيت في ما يرى النائم

أن قرع بابي. قلت: من القادم؟

امرأة عجوز من خلف الباب

قالت: أفديك بالروح والقلب

أَحْسن إليّ بكسرة من الخبز ..

بلى إنها أم الشاعر المتوفاة، وقد جاءت في الحلم في صورة سائلة، لأنها تريد أن تختبر ابنها:

بصورة سائلة أتيتك

ليعرف الناس أيضاً ضميرك

أباقٍ يا بني، ضميرك أنت

أم إنه بموتي ... قد مات؟

ويظهر في الحلم الأب أيضاً، إلا أنه هنا يمثل شيئاً آخر، العنفوان القومي والإباءَ ونداء الوطن للحرية والتحرير. ولكنه ليس "أراكاتز"[1] هذا الجبل الأرمني القريب بل "آرارات"[2] ذلك الجبلُ المغتصب:

رأيت أبي في حلمي

فظهر لي ...

[1] أحد جبال أرمينيا.

[2] جبال آرارات المعروفة.

... برغبة ورهبة، ارتميت في أحضانه

فقام من اللحد واحتضنني .

.. سكبنا معاً أمرّ الدموع وأحلاها

فرأى جبل أراكاتز وابتسم بحنان

قال: ما زال ابني على قيد الحياة ..

لكنه عندما نظر إلى الجبل المغتصب

نظر إليَّ أبي العجوز نظرة الغضب

قال: كيف تدعي بأنك ولدي

بينما نصف دارنا ما زال في الأسر؟!

.... ماعدا هذه اللفتة تظل رؤيا الأم هي المهيمنة المسيطرة على روح الشاعر وفؤاده، حتى حين يريد أن يتغزل: إن حياة تساويها قبلة من فتاة، فلا حياة بلا حب، ولا حياة بلا امرأة ... إن الإنسان سيجد امرأة على نحو ما ... أما الأم فكيف يجدها؟!

المرأة حب، تجلب الحظ، إن أحببتها

وبلا امرأة، تغدو مثلي، قليل الحظ

الحق أقول: ستجد امرأة، وإن غدتْ

حظاً، صعب المنال ...

لكن ... أمّ! لا ... لن تجدها

... إن شيراز يذهب أبعد من هذا، فلو نصب في الفضاء ميزان كوني عظيم، ووضع في إحدى كفتيه حب الأم، وتوالت على الكفة الأخرى ظواهر الطبيعة العظمى، جبال هملايا، والبحار ومجرات النجوم، لشالت واحدةً بعد أخرى، وظلت كفة الأم هي الراجحة ... ولكن مهلاً ... فماذا لو وضع مكان المجرة وهملايا والبحار، حفنة من تراب الوطن؟ على رسلك يا أخي، فالآن

تتوازى الكفتان وتتعادلان ... لقد وضع الشاعر قبضة تراب، من تراب وطنه اللامحدود، فجاءت الكفتان تتعادلان بالقبل ... لا ... لا شيء يعدل حب الأم سوى حب الوطن ... فهل رأيت أقدس أو أسمى من هذا الحب العظيم؟!

... أمّ الشاعر أيضاً مصدر الحكمة والإيمان. هي التي تلهمه الصواب وتجنبه الخطأ:

ستؤمن بشيء ما يا بني

ولو بالعدم لتشعر بالخوف.

***

ستؤمن بصوت روح ما

ليغدو لك أباً، ولتبقى طفلاً دوماً

***

ستؤمن بمطلق ما

ليروّعك، حتى لا تصبح كاسراً كالوحوش

***

ستؤمن بشيء ما خيّر

ليرد شرك، حتى تبقى خيراً ..

ويستخدم هوانيس شيراز التشويق القصصي في معظم قصائده، ذاك أنه يستهل قصيدته، كما لو أنه راو يود أن يحكي حكاية "زعموا أنهم أحرقوا على المشعل قلب فتى ثائر" و"رأيت في ما يرى النائم" و"عندما دخلت الدنيا من أرجوحة الفكر" و"أمي كانت تقول". ولا يخفى ما يضفيه هذا الأسلوب من حيوية وحركية على جو القصيدة كله.

... من ناحية ثانية فإنه يغرف من التعبيرات الفولكلورية. ويخيل إلي أن هذا القاع الروحي هو واحد أو متشابه أو متماثل إلى درجة بعيدة في معظم بلدان الشرق.

تسأل الأم ابنها في سورية: كم تحبني. فيقول: قد الجبال. وتعود إلى سؤاله ثانية باحثة عن صورة أخرى، فيقول: قد البحر ... ولماذا نذهب بعيداً، وأمامنا، فيروز؟

"شايف البحر شو بعيد! شايف السما شو بعيدة!" وها هو ذا هوانيس شيراز، إذ يتحدث عن حب الأم، يستعير الكلمات نفسها: الجبل، البحر، النجوم.

.... وفي سورية أيضاً على سبيل المثال أيضاً، لا الحصر ـ يتحدثون عن التراب الخفيف، أو خفة التراب على جسد المتوفى المرحوم. وكذلك يقول الشاعر الأرمني الجميل:

من جديد مات أبي من الألم

قال: إن كنت تريد يا ولدي

أن يصبح التراب خفيفاً على جسدي

لا تترك في الأسر النصف الآخر من داري ..

وكما هو واضح فإنه يعني جبال آرارات ...

... وشيراز، مثل كثير من الشعراء الأرمن المعاصرين، تعبيري Expressionist حيناً وسوريالي Surrealist حيناً آخر:

بهسهة يتراكم الثلج تراكماً

ليغدو بكل بطء رخاماً

هو الخالق الباري

يخلق فوق أمي شاهد قبر.

* * *

زعموا أنهم أحرقوا على المشعل

قلب فتى ثائر

زعموا أن رماد ذلك القلب

حملوه من على المشعل

إلى أم الفتى الثائر

... بكت الأم، فوق ذلك الرماد

وعندما تساقطت دموعها عليه،

بعث ابنها حياً، عاد إلى الحياة

المصادر:

1ـ القرن العشرون ـ كيفورك أمين ـ ترجمة نظار نظاريان ـ مطبعة الشرق ـ حلب - 1979.

2ـ صلاة أمام عتبة الغد ـ واهيان تكيان ـ ترجمة ودراسة: نظار نظاريان ـ الناشر: طوروس طورانيان ـ حلب 1979.

3ـ الجماهير المجنونة ـ يغيشة تشارنتس ـ ترجمة ودراسة: نظار نظاريان ـ مطبعة الثبات ـ حلب 1983.

4ـ نصب لذكرى أمي ـ هوانيس شيراز ـ ترجمة ودراسة: نظار نظاريان ـ مطبعة الشرق ـ حلب 1981.

(❖) محاضرة ألقيت أول مرة في مركز "أبي العلاء المعري" الأرمني في باب شرقي ـ بدمشق.

رحلة مع الشاعر الرجيم بودلير

د. نجيب غزاوي

مقدمة

أود من خلال هذه الرحلة أن أرافق القارئ في عالم الشاعر **شارل بودلير**. لذلك فقد قسمت الدراسة إلى قسمين: قسم نظري، أعرض من خلاله لحياة هذا الشاعر، بما يخدم الدخول إلى عالمه الشعري وكذلك التعرف إلى مذهبه الشعري وتعريفه للشعر وللشاعر، وتصوره لعمل الشاعر. أما في الجزء العملي، فقد صنفت العديد من قصائده (التي قمت بترجمتها) تصنيفاً موضوعاتياً: فكانت هنالك قصائد تعبر عن التماهي مع الطبيعة، والحب والمحبوبة، والجمال الرجيم، والخمرة، والقلق، والموت والمازوشية... وقد ترافق عرض القصائد مع تعليقات نقدية دقيقة ومكثفة وموجزة، غايتها إلقاء الضوء على معالم عبقرية هذا الشاعر الفنية والتي اعتبرت ولا تزال ثورة في عالم الشعر في فرنسا والعالم. كما أدّعي أن هذه التعليقات إنما تشكل مفاتيح تتيح للقارئ الولوج إلى عالم هذا الشاعر الصادم والممتع في الوقت نفسه.

1ـ حياة الشاعر:

ولد **شارل بودلير** في 9 نيسان عام 1821م، وبدأ تعليمه من خلال الصور: "لقد كانت الصور أهم هواياتي، وأقدمها، فقد بدأ والدي تربيتي من خلال الصور وزيارات المتاحف وتأمل اللوحات والتماثيل".

يموت أبوه وهو في سن السادسة ليبقى وحيداً بين امرأتين: أمه والخادمة. يقول الشاعر: " لقد بدأ ميلي للنساء مبكراً، إذ كنت أخلط بين رائحة الفرو ورائحة المرأة، وفي كل الأحوال، أذكر أنني كنت أحب أمي من أجل أناقتها". أما في شبابه فلم يقم حبه على العاطفة والحنان، يقول:" حين كنت شاباً، كنت أهتم بالتنانير، والحرير، والعطور، وسيقان النساء".

تتزوج أمه بعد وفاة أبيه، من **جاك أوبيك**، الذي يرسل **شارل** إلى المدرسة الملكية في ليون، حيث التربية ذات طابع عسكري قاسٍ، مما يولد لديه شعوراً خاصاً بالوحدة:" كان لدي شعور بالوحدة، منذ طفولتي، رغم وجود العائلة والرفاق، وشعور خاص بأنني سأبقى وحيداً، إلى الأبد، مع ميل قوي جداً نحو الحياة والمتعة".

وينتقل زوج الأم إلى باريس، ويتابع **بودلير** دراسته هناك في مدرسة" لوي لوغران"، وهنا يصفه أحد زملائه:" إنه ذهن متقد، لا أخلاقي أحياناً، يتجاوز الحدود، وبكلمة واحدة، إنه متطرف، يسيِّره الحماس من أجل الشعر، يروي قصائد **لهوغووغوتييه**، في كل لحظة، وقد اعتبرناه أنا ورفاقي، عقلاً منحرفاً". أما أساتذته، فقد قالوا عنه:" ذهن رهيف، إلا أنه لم يكن جيداً كفاية، ولم ينجح إلا في الشعر اللاتيني". بعد حصوله على البكالوريا، حاول زوج أمه تحضيره للعمل الدبلوماسي، إلا أنه فضل دراسة الأدب، مما لم يعجب زوج أمه الذي وصف موقفه "بالجنون والتطرف".

يدخل **شارل بودلير** إلى مدرسة "شارتر" ويلتقي العديد من المهتمين بالأدب، ويؤسس معهم "مدرسة النورماندي"، ويعيش في الحي اللاتيني "حياة

شاعر"، وينفصل عن المجتمع البرجوازي لينخرط في المساءات المفسدة والليالي الحامية ، ويتفاعل مع الغرباء وإيقاع الجسد والبشاعة والخساسة: " إن للأشياء المقرفة جمالاتها". يجمع زوج الأم مجلس العائلة ليخرج **بودلير** من "ضياع الشوارع الباريسية" ويرسله إلى "بوردو"، ومنها إلى الهند في 9 حزيران 1841. وبعد رحلة دامت ثلاثة أشهر، يصل الشاعر إلى جزر "موريس" حيث يقيم ثلاثة أسابيع، إلا أن الحنين إلى الوطن يدعوه إلى العودة حاملاً قصائد أوحت بها هذه الجزر: "اللأباتروس"، "العطر الغريب"، "الحياة السابقة". **بودلير** في باريس بعد غياب دام تسعة أشهر، حيث يتفرغ للكتابة والحلم والنوم، في بيت اشتراه من إرث أبيه في جزيرة "سان- لويس". كانت باريس تتحول في تلك الحقبة، وفي عهد نابليون الأول إلى مدينة دخلتها السكك الحديدية والصناعة الميكانيكية:"في ذلك العصر، كانت باريس تتغير بسرعة، يتغير شكل المدينة بكل أسف، بسرعة أكبر من تغير قلب إنسان".

سعى **بودلير** إلى تحقيق طموحه، فعمل على التوصل إلى الكمال من خلال التأمل، والتزم بموجة "الدانديزم" Dandysme، يقول **بودلير**: " تمثل "الدانديسم" الرغبة العارمة بالأصالة ضمن إطار الحدود الظاهرية للتقاليد. إنها عبادة الذات التي تتجاوز البحث عن السعادة عبر الآخرين، المرأة مثلاً، وهي تتجاوز ما نسميه أوهاماً. إنها السعي للإدهاش والرضى المتكبر في عدم الوقوع في الدهشة". يسعى "الداندي" في الواقع كي يكون جليلاً، أما في الفن فتتمثل هذه النزعة في السعي نحو الجميل.

يلتقي **بودلير** في تلك الحقبة بالشاعرين **تيوفيل غوتييه** و**بانفيل** ممثلي مدرسة "الفن من أجل الفن"، وبالرسام **أوجين دولاكروا**، ممثل المدرسة الرومانطيقية في الرسم، كما يتعرف على **جان دوفال** التي كانت تعمل ممثلة ثانوية ي أحد المسارح الباريسية (1842). وقد أثرت هذه المرأة تأثيراً كبيراً في شعر **بودلير**:

أعبدك كما القبة السماوية،

يا كأس الحزن، أيتها الصامتة الكبرى،

أحبك أيتها المتوحشة، قاسيةالقلب،

لا همَّ أن أتيتَ من السماء أو الجحيم،

أيها الجمال، أيها الوحش الضخم والمخيف والبريء،

لا هم إن فَتَحت لي عيناك وابتسامتك باب،

السرمدية الذي أحبه ولا أعرفه،

باب الشيطان أو الله! لا هم لو كنت ملاكاً أو حورية،

طالما جعلت الكون أقل حقداً واللحظات أقل ثقلاً،

أيها الإيقاع والعطر والنور، يا مليكتي الوحيدة.

لقد كانت **جان** نموذج الجمال المرتبط بالخير وهو النقيض للجمال المليء خبثاً وشراً، وجد **بودلير** لديها الجمال الحسي الممتزج بالمتعة الفكرية الصافية.

في عام 1850، يطالعنا الشاعر بنشر " صالون 1845"، وهو كتاب في النقد الفني أصدره عقب معرض للرسم كان يقام في متحف اللوفر الملكي: نجد في هذا " الصالون" مديحاً للألوان الحقيقية وللحرفية في الرسم والحداثة. أما في " صالون 1846"، فنقع على تعميق لأفكاره هذه، حيث يحدد **بودلير** معنى النقد الفني على أنه الدخول بعمق إلى الغاية الحقيقية لكل رسام، وإظهار تجسدها في اللوحة. وهو يرى أن يخضع النقد لماهو موجود في اللوحة، وليس العكس، كما أن على الفنان أن يعبر عن شيء جديد وان يكون مبدعاً. " فالفنان ليس مرآة للطبيعة إذ عليه أن يقوم بعمليات تصحيح في الإضاءة والأبعاد والأفق، وأن يمنح للهواء دوراً". كما يتحدث عن أنواع الألوان: فمنها الهادئة والفرحة والشاكية...إننا في هذا الصالون أمام علم جمال سريالي حقيقي.

يحتوي "صالون عام "1859، على نظام متناغم يقوم على قدرة التخيل الفني، يعارض فيه **بودلير** المدرسة الواقعية:" إن الميل الحصري لما هو حقيقي يضطهد الميل إلى الجميل، ويقتله". فالطبيعة بالنسبة له " ليست سوى قاموس: والواقعية "هي الكون دون الإنسان". أما الفنان، فهو " يحرِّض الأشياء بفكره"، أو "بمخيلته". ويتابع **بودلير**:" لقد علَّم الخيالُ الإنسان المعنى الأخلاقي للألوان والحدود والتعرجات والصوت والعطر، وخلق عالماً جديداً، وأنتج الشعور بالجديد. فالأصفر والبرتقالي والأحمر تمثل أفكار الفرح والغنى والمجد والحب وتوحي بها".

وتحدث في باريس عام 1848 ثورة يشارك فيها **بودلير** شخصياً، لقد كانت ثورة ضد البرجوازية ما لبث نابليون الثالث أن أحبطها...وكان لأحداث هذه الثورة المجهَضة أثر في تحول **بودلير** عن نظرية " الفن للفن"، فهو يرى أنها "عقيدة تعزل الكاتب عن زمانه وتسجنه في معبد الفن أو تبعث به إلى الحضارات البائدة". لذلك فقد اتجه إلى ربط علم الجمال بالأخلاق:" الجمال هو الشكل الذي يضمن طيبة أكثر وإخلاصاً للقَسَم وولاءً في تنفيذ العقد ورشاقة في العلاقات، أما القبح فهو قساوة وبخل وغباء وكذب".

أضف أن عام 1848 قد أصبح أيضاً تاريخاً حاسماً في حياة **بودلير** الفنية، حيث تلقى تأثير **آلان إدغار بو**، في أدبه:" لقد علمني **دوميستير** و**بو** "التفكير". فقد وجدت لديهما "موضوعات حلمت بها وجملاً فكرت بها وكتبتها". ولقد تولدت مع هذا التأثير فكرة "**بودلير** الشاعر الرجيم"، الذي رفضه محيطه، وأرهقته آلامه:" إن الألم الذي يحس به الشاعر في هذا العالم ينقذه في العالم الآخر، لأنه يمجده باعتباره وسيلة فداء". بذلك ربط **بودلير** الشعر بالألم وبعملية الافتداء بهذا الألم. وبما أن المحيط يرفض الشعر فلا بد من استبدال الواقع الخارجي بآخر داخلي: إنه "الجنات الاصطناعية،" التي تمكنه من التواصل مع حقيقة داخلية مصنعة من أفكار وصور. لقد كانت هذه الجنات

وسيلة ديناميكية وقاتلة، إلا أنها تنسجم مع الطبيعة الانفعالية، وهذا ما يفسر الطابع المفزع الخيالي لإنتاجه الشعري: فهو يصف تفتت الجسد وزيارة الموت والهيكل العظمي في قصائد مثل: " مصاص الدماء"، و" الرقصة المرعبة"، و"موت الفقراء"، و"موت الفنانين"...

2- مذهبه الشعري:

2- 1 **تعريف الشعر:** يرى **بودلير** أن الشعر عمل إرادي يجب أن تسيطر فيه الصنُعة على الإلهام، لذلك علينا أن نصقل القصيدة كما نصقل الماسة كي نقدم، في حيِّز ضيق، أكبر قدر من البريق. أما حجم القصيدة فقد أخضعه لوحدة الانطباع، مما يضعه في مواجهة الجنس الملحمي الذي اعتبره " شذوذاً فنياً".

ويرى **بودلير** أن على الشعر أن يرتبط بعواطف العصر:" ليس للشعر هدف سوى ذاته، ولا يمكن أن يكون له هدف آخر ، ولا تكون القصيدة عظيمة وجديرة بهذا الاسم إلا إذا كتبت من أجل لذة الكتابة، كما لا يمكن للشعر أن يشبه العلم والأخلاق، وإلا فمصيره الموت والانهيار، فالشعر لا يبحث عن الحقيقة، إذ ليس له إلا ذاته". ويضيف:" إن للشعر الفضل الأكبر في تخليص الإنسان من قدره، فمن خلاله ترى الروح روائع ما بعد الموت". ويشير **بودلير** إلى أن الفن غير قادر على إدراك هذا المقدس من خلال الواقعية، فأول واجبات الفنان أن يُحل الإنسان محل الطبيعة، وأن يحتج ضدها، ذلك لأن الطبيعة قبيحة. لذلك فقد فضل وحوش الخيال على "الطبيعة"، فالجميل لديه هو "غير المتوقع، والمفاجئ، والمدهش"، الذي يُحدث صدمة وهجوماً يجتاح القارئ، والجميل مرتبط بالمكان الذي ينتجه، فما من جمال متفرد، بل جمالات ترتبط بالزمان والمكان: "فلا وجود للجميل الأبدي والمطلق".

2- 2 **تعريف الشاعر:** يرى **بودلير** في "صالون 1859" أن "الفنان الحقيقي والشاعر الحقيقي لا يقدران على رسم سوى ما يريانه ويحسان به، وأن عليهما أن يخلصا للطبيعة الحقيقية". ويضيف" أن موضوع الفن يبقى داخلياً وفردياً في جوهره، وأن على الفنان أن يفرض شخصيته على موضوعه وأن يستوعبه ويغيره عبر تأويله". وتسيطر المخيلة على الملاحظة، لأنها تعيد خلق العالم، فالعالم المرئي ليس سوى مستودع صور أو رموز، ووسيلة ضرورية للتعبير عن "أنا" الشاعر بما فيها من غموض وتفرد.

2- 3 **عمل الشاعر:** يصنف **بودلير** عمل الشاعر ضمن إطار ممارسة طقس صوفي بحت، حيث يعمل من خلال نظامه على كشف حقيقة الطبيعة الخفية، فهو عمل يقوم على الاعتقاد بوجود طبيعة عميقة حقيقية وراء المظاهر المحسوسة. من هنا، قال **بودلير** بنظرية التطابق: فلكل فكرة ما يطابقها في العالم المحسوس، إن هناك عدداً من المجالات المحسوسة تقابلها تطابقات محددة: إنها الصور البصرية والسمعية والشمية واللمسية والعضلية التي تبني الوحدة الأساسية لتناغم الأحاسيس، فهو حين يرى لوحة يشم رائحة، وحين يشم رائحة يسمع موسيقى، وحين يسمع موسيقى يرى ألواناً..... كما أن هناك أحاسيس عليا: السمع والبصر، وهي ذات طابع فكري، وأحاسيس دنيا: وهي اللمس والذوق والشم. وفي حاسة اللمس فئتان: "نشوة الحياة" و"رعب الحياة"، فهناك أحاسيس الليونة واللطف، وأحاسيس القطع والثقب والضغط.

3- شعره:

أود أن أنوه إلى أنني في مقاربتي المتواضعة لنصوص هذا الشاعر العظيم، سأكتفي ببعض الملاحظات والومضات حول موضوعات هذا الشعر والتقانات المستخدمة بما يتيح للقارئ الولوج إلى عالم **بودلير** الساحر والمدهش في الوقت

نفسه. لذلك فقد قمت بترجمة العديد من القصائد، دون النظر إلى الترجمات السابقة، وصنفت القصائد وفاقاً للموضوعات التي تعالجها، لأقف وأنا أقوم بذلك، عند أهم الملامح الفنية لها، متلمساً بذلك المذهب الفني للشاعر، وفاقاً للمقدمة النظرية التي عرضتها.

تعالج القصائد المدروسة الموضوعات التالية: الطبيعة، الحب بأنواعه، الجمال، الخمرة، القلق، الموت، والمازوشية.

3- 1 **الطبيعة:** أنطلق في هذا العنوان مما يراه **بودلير** بوجود طبيعة عميقة غير محسوسة على الشاعر كشفها، لذلك فقد اخترت أربع قصائد لتوضيح هذه الفكرة: "ضباب وأمطار" (Brumes et Pluies):

يا نهايات الخريف والشتاء والربيع الملطخة بالوحل،

أيتها الفصول التي تبعث على الخمول، أحبك وأمجدك،

لأنك تدفنين بذلك قلبي وعقلي،

في كفن رقيق، ولحد مجهول،

....

في هذا السهل الكبير، حيث يعربد برد الخريف،

وحيث تطلق دوارة الريح صريرها الأبح، في الليالي الطويلة،

تنشر روحي جناحيها الواسعين، مثل جناحي غراب،

فهي تجد في الخريف متعة لم تعرفها في الربيع،

فلا شيء ألطف على قلب طافح بالحزن،

قلب يغمره الصقيع، منذ زمن طويل،

أيتها الفصول المتقعة، يا أسياد مناخاتنا،

فلترسل الإطلالة السرمدية لدياجيرك الشاحبة،

النعاس إلى الألم كي يغفو على سرير محفوف بالمخاطر،

في ليلة حالكة السواد.

يقول علماء التراجم إن **بودلير** كان " يبرد مثل هر"، وأنه كان" يرتعد من سماع ضجة مياه المطر في المزاريب".

تبدأ القصيدة بإعلان حب للفصول الباردة الممطرة، لفصول الريح الشديدة(في أوربا طبعاً). ويقترب إعلان الحب هذا من التماهي مع هذه الطبيعة التي تبعث على الخمول ذلك الشعور المحبب إلى قلب الشاعر، ذلك الخمول الذي يقرب قلبه وعقله من الموت، الذي يرى في قصيدة لاحقة أنه الطريق إلى الله والأمل. الطبيعة هنا أيضاً قدر الإنسان وعلاج لألمه. ويركز الشاعر في حركة ثانية، في النص، على فصل الخريف: ففيه تجد روحه حريتها المطلقة، ومتعها الفريدة: فالحزن لا يطفئه سوى الصقيع. نحن هنا أمام صورة مدهشة عن الطبيعة خارجة عن المألوف، إنها إعادة صياغة للطبيعة، عبر المفارقات: إنه يحب الفصول التي تبعث على الخمول، لأنها تقربه من الموت، الذي سنرى في نص آخر أنه غاية الحياة بل الحياة. وهو يقدم لنا هذه الطبيعة ضمن أحاسيس سلبية في العموم: بصرية "الملطخة بالوحل، الدياجير، الليلة الحالكة"، النفسية: "الخمول، المتعة، الحزن"، الحسية: "البرد، الصقيع"، السمعية: "الصرير الأبح".

يحمل النص الثاني حول الطبيعة عنوان "إيقاع المساء" (Harmonie du Soir) وهو يصف حركة المساء وصلاة الشمس الراحلة، في إطار مفردات دينية وحزينة:

هوذا الوقت الذي تتبخر فيه كل زهرة،

وهي تهتز على ساقها مثل مبخرة،

وتدور الأصوات والعطور في نسيم الليل،
إنها رقصة فالس حزينة ، ودوّار ثقيل،

تتبخر كل زهرة مثل مبخرة ،
ويرتعش الكمان مثل قلب شبم،
إنها رقصة فالس حزينة ودوار خامل،
السماء حزينة وجميلة مثل مذبح كبير،

يرتعش الكمان مثل قلب متكدر ،
حنون يكره الفراغ الأسود الشاسع،
والسماء حزينة مثل مذبح كبير،
وتغرق الشمس في دمها المتجمد ،

قلب حنون يكره الفراغ الأسود الشاسع،
يجمع بقايا الماضي المضيء ،
وتغرق الشمس في دمها الجامد ،
وتضيء ذكرياتي جميعاً مثل معرض قرابين في أوعية من ذهب.

يرصد شاعرنا ظاهرة التحول بين الليل والنهار ، التي نحياها كل يوم، وذلك من خلال حركة تتشارك فيها الطبيعة والموسيقا والعطور والألوان، ويواكبها الدين: إن المساء طقس ذبيحة الشمس. لذلك نلاحظ سيطرة الحزن على المشهد برمته، حزن تعبر عنه المفردات المستخدمة.

يبدأ التحول إذن بحركة الزهور التي" تتبخر"، إنها تتحول، وينكب الشاعر على وصف حركة التحول هذه من خلال مجموعة مفردات توحي أن هذا التحول غير منتظم بل وغير إيجابي:" تهتز، تدور، رقصة فالس، يرتعش الكمان، دوار خامل، دوار ثقيل". ويلجأ الشاعر من أجل التأكيد على ثبات هذا التحول إلى تقانة اللازمات: فالنص كله يقوم على تكرار منتظم لعناصر حركة التحول هذه.

أما مفردات الحزن فلا تفارق النص من بدايته حتى خاتمته: رقصة فالس حزينة، السماء الحزينة، الكمان مثل قلب متكدر. وفيما يتعلق بالمفردات الدينية، فمفتاحها " المبخرة" التي تستخدم لازمة أيضاً، ثم يأتي "المذبح الكبير" و"السماء"، وأخيراً يأتي "معرض القرابين في أوعية من ذهب".

ويمكن القول إن النص يمثل صلاة الطبيعة في ذبيحة الشمس، تتمازج فيها أحاسيس عزيزة على قلب الشاعر؛ السمعية: تدور الأصوات، يرتعش الكمان؛ الشمية: العطور، المبخرة؛ البصرية: الليل، جميلة الأسود، الذهب.

يعتبر النص الثالث استمراراً للنص السابق وشرحاً له: إنه يحمل عنوان:" غروب الشمس الرومانطيقي" (Le Coucher du Soleil Romantique)

كم الشمس جميلة حين تشرق غضة،

تبعث لنا بتحيتها الصباحية،

- سعيد ذلك الذي يستطيع بكل حب،

أن يُحيي غروبها الأجمل من حلم!

....

وأتذكر... أنني رأيت كل شيء: الزهرة، والنبع، وخط الفلاحة،

ينتشون تحت نظرها مثل قلب يخفق،

- لنسرع إلى الأفق فقد تأخرنا، لنركض مسرعين،
كي نحظى بشعاع مائل، على الأقل.

....

إنني أتبع يائساً الإله الذي ينسحب،
فالليل الزاحف بثبات يبسط نفوذه،
أسود رطباً، قاتلاً، مليئاً بالقشعريرة،

وتسيطر في الظلمات رائحة القبر،
وتسحق قدمي الخائفة
ضفادع مختبئة، ورخويات باردة،
على ضفاف المستنقع.

في هذا النص استمرار لمعنى النص السابق وشرح له، شرح لتعبير" وتغرق الشمس في دمها المتجمد"، عند الغروب، فيما تكون جميلة غضة حين تشرق. إنها إله السعادة التي علينا أن نحييه في غدوه ورواحه: "يبعث لنا بتحيته الصباحية"، سعيد من يحيي غروبه الأجمل من حلم". وهي إله الحياة يبعث كل عناصر الطبيعة: "الزهرة والنبع وخط الفلاحة ينتشون"، ومن الطقوس الواجبة تجاهه أن نصلي له صلاة الغروب: لذلك نجد فعلين يحثان على الحركة السريعة مسبوقين بلام الأمر: "لنهرع، لنركض".

في قسم ثانٍ من النص، يعبر الشاعر عن نقيض الإله الشمس، من خلال مجموعة مفردات سلبية، تذكر بالنص السابق: الليل. فهو أسود رطب، قاتل، مليء بالقشعريرة، تسيطر فيه رائحة القبر: إذا كانت الشمس إله السعادة والحياة، فالليل إله الظلام والرطوبة والخوف والموت.

يمكننا أن نتابع من خلال النص الرابع "حزن القمر" (TRISTESSE DE LA LUNE)، هذه الرؤية البودليرية للشمس والليل في تناقضهما الحياتي، من خلال اختراق الليل من القمر، رمز الجمال الرومانطيقي.

يحلم القمر، هذا المساء، وقد اشتد به الكسل،

مثلُ جمال نائم على أرائك لا تحصى،

يداعب بطيش وخفة،

أطراف نهديه قبل النوم،

....

ويستسلم، وهو يحتضر لغيبوبة عميقة،

على القمم الحريرية للانهيارات الثلجية الرخوة،

وينتقل بنظراته بين المشاهد البيضاء،

التي تتصاعد في الأفق مثل زهور تتفتح،

....

وحين يسكب هذا الخامل الكسول دمعة سريعة على هذه الكرة،

يتلقى شاعر تقي، عدو للنوم،

في راحة كفه هذه الدمعة الشاحبة،

البراقة، بلون قوس قزح، مثل جوهرة،

ويضعها في قلبه، بعيداً عن عيون الشمس.

بما أن القمر انعكاس للشمس فيمكن القول إنه اختراق عالم الليل من الإله الشمس، وبما أنه انعكاس فلن يكون بفعالية الأصل. يمثل القمر، وفاقاً لهذه الرؤية، صورة الجمال الرومانطيقي. لذلك جاءت وصوفه سلبية، في العموم

في الثقافة الغربية: فهو كسول، نائم، طائش، مستسلم، محتضر، بارد، إنه رمز السلبية والخمول. إلاَّ أن الشاعر في الجزء الأخير من نصه، يعبر عن الاختراق الذي يحدثه رسول الشمس الباهت هذا، من خلال دمعة تشكل إضاءة في هذا الجو الخامل، وتظهر هنا المفردات والتعابير الإيجابية: "الدمعة الشاحبة البراقة"، بلون قوس قزح"، "مثل جوهرة"، يضعها شاعر تقي في قلبه، خلسة عن عيون الشمس، وندرك بذلك كيف لانعكاس الشمس أن يكون ملهماً للشعراء.

3- 2 **الحب والمحبوبة:** لقد اخترت لمعالجة هذا الموضوع خمس قصائد، في الأولى يرسم لنا الشاعر صورة الحبيبة كما يصبو إليها وهي لا تنفك، كالعادة، عن إدهاشنا، وفي الثانية، يتوجه الشاعر إلى حبيبته، "السيدة ساباتييه"، ليقدم من خلال ذلك صورة الحب المسيحي، أما النص الثالث، فيقدم صورة للحبيبة مناقضة تماماً للنص الأول، ويقدم نص رابع صورة الحب الرجيم، فيما الخامس الحبَ السادي.

النص الأول ويحمل عنوان "قصيدة غزلية حزينة" (MADRIGAL TRISTE)

لا يهمني أن تكوني عاقلة،

كوني جميلة، كوني حزينة، فالدموع،

تضفي على وجهك سحراً،

كما النهر على منظر طبيعي،

كما العاصفة تجدد شباب الزهور،

أحبك حين يغادر،

الحزن جبهتك المهزومة،

وحين يجتاح الرعب قلبك،

وحين يغطي جسدَك،

غيمُ الماضي المرعب،

أحبك حين تسكب عينُك الواسعة،

ماءً ساخناً مثل الدم،

وحين ينفذ قلقك، الثقيل جداً،

مثل صرخة محتضر،

رغم هدهدات يدي،

أستنشق، أيتها النشوة الإلهية،

أيها النشيد العميق اللذيذ،

كل تشنجات صدرك،

وأوقن أن اللآلئ التي تسكبها دموعك،

إنما هي نور لقلبك،

أعرف أن قلبك الذي يفيض،

بقصص حب عميق وزائل،

لا يزال يتأجج مثل مصهر حديد،

وأنك تخفين بين جنباتك،

بعض كبرياء المعذبين،

بما أن أحلامك، يا عزيزتي،
ليست من الجحيم،
وأن الكابوس لا ينتهي،
وأنك تحلمين بالأسماك والسيوف،
وأنك مولعة بالبارود والنار،

....

وأنك حذرة جداً،
وأنك تمزقين الشر أينما وجد،
فإنك تشعرين بعناق
القرف الذي لا يقاوم،

....

تستطيعين أيتها الملكة العبدة،
التي يمتزج حبها بالخوف دوماً،
في رعب الليل الخطر،
أن تقولي لي، وروحك ملئ بالصراخ:
" إني صنوك، أيها الملك."

ينشد شاعرنا سحر الحب الحزين. يتألف نصه من ثمانية مقاطع، تشكل المقاطع الخمسة الأولى الجزء الأول منه، فيما يشكل ما بقي من النص القسم الأخير.

يقدم الشاعر في القسم الأول تصوره للمحبوبة. وهو يبدأ كل مقطع بفعل: ثم ينطلق لسرد أوصاف الحبيبة: لا تهمه الصفات العقلية، بل الجمال والحزن والبكاء، فهو يضفي على وجهها السحر كما يحيي ماء النهر والعاصفة الطبيعة. ويتابع في المقاطع التالية لحظات حبه لها: إنها لحظات

تتجاوز الحزن والبكاء إلى ما هو أشد إدهاشاً: يحبها حين يجتاح الرعب قلبها وجسدها، وحين تبكي دماً، في تلك اللحظة السادية يتواصل الشاعر مع المحبوبة. ويؤكد الشاعر أن دموعها تشكل نور قلبه. وضمن هذه الرؤية يشبه قلب الحبيبة بمصهر الحديد.

في القسم الثاني، يلجأ الشاعر إلى المنطق مستخدماً " بما أنك...فإنك". نحن أمام عدة مشاهدات تصل بنا إلى نتيجة تشكل جواب الشرط، ومن الملفت أن المشاهدات هذه سلبية في العموم وتنسجم مع الصفات التي أوردها في الوصف: "الكابوس لا ينتهي، تحلمين بالسماك والسيوف، مغلفة بالبارود والنار، عناق القرف الذي لا يقاوم..." لهذا كله أحبها ولهذا كله يشعر بالتماهي معها. أما على صعيد التعبير الفني، فتلفتنا في هذا النص ظاهرة التكرار التي تنتج نوعاً من الموسيقى الداخلية. يقوم هذا التكرار على عناصر نوردها كما يلي: يتكرر فعل الكون في المقطع الأول ثلاث مرات، في صيغة المضارع والأمر متبوعاً بالنعت، ؛ وتكرر "كما" التشبيه المتبوعة بالمشبه به مرتين.

في المقطعين الثاني والثالث، يتكرر التركيب الزماني: فعل + حين+ فعل، خمس مرات، أحبك حين يغادر، وحين يُغرق، وحين يغطي، وحين ينفذ، أحبك حين يسكب.

في المقطعين الرابع والخامس، يُبنى التكرار على معادلة منطقية من النموذج" بما أن...+ فعل+ فإنك: بما أن أحلامك، وإن الكابوس، وإنك تحلمين، وأنك مولعة، وأنك حذرة، وأنك تمزقين... فإنك تشعرين، تستطيعين... أن تقولي.

يحمل النص الثاني عنوان " انعكاس"(Réversibilité) يتوجه **بودلير** من خلاله إلى عشيقته "السيدة ساباتييه"، ملهمته والجدار الذي تتحطم عنده آلامه:

أيها الملاك المفعم سعادة، هل تعرف القلق؟
والخجل والكدر والنحيب والضجر،
ورعب الليالي المخيفة الغامض،
الذي يسحق الفؤاد مثل ورقة مجعدة،
أيها الملاك المفعم بالسعادة، هل تعرف القلق؟

أيها الملاك المفعم بالطيبة، هل تعرف الكره؟
حين يطلق الانتقام نداءه الجهنمي،
وقبضتاه متشنجتان في الظلام، ودموعه السامة تنسكب،
وحين يصبح سيد قدراتنا،
أيها الملاك المفعم طيبة هل تعرف الكره؟

....

أيها الملاك المفعم بالصحة، هل تعرف الحمى؟
التي تنطلق بخطاً وئيدة باحثة عن الشمس،
الفذة، وتحرك شفاهها مثل المنبوذين،
على مدى جدران الملجأ الشاحب الهائلة،

....

أيها الملاك المفعم جمالاً، هل تعرف التجعدات؟
والخوف من الشيخوخة والألم البغيض،
الذي ينبعث من قراءة الرعب الكامن الذي يسببه الإخلاص،
في عيون شربت منها عيوننا الشرهة لزمن طويل،

....

أيها الملاك المفعم سعادة وفرحاً وأنواراً،

ربما طلب "داوود" المحتضر الصحة،

من انبعاثات جسدك الساحر،

أما أنا فلا أطلب سوى صلواتك،

أيها الملاك المفعم بالسعادة والفرح والأنوار.

عنوان النص ديني وهو يعني:"أن الأرواح المرتبطة بالمسيح تتقاسم فيما بينها ثمار أعمالها وصلواتها بفضل الإحسان". لذلك يعدد شاعرنا أمراضه وهمومه وعلله، ويقابلها بما لدى ملهمته من صفات يفتقدها ويطلب إليها ان تصلي من أجله. إنه ينشد لديها التضامن الكوني. يقوم النص على لازمات تشكل موسيقاه الداخلية، وهي تعتمد ثمانية نداءات وخمسة أسئلة: "أيها الملاك"، هل تعرف؟ "يقدم الشاعر من خلال النداء قائمة من خصائص ملهمته الإيجابية: فهي ملاك مفعم بالسعادة (4 مرات)، والفرح (2مرتان) الانوار(مرتان)، الطيبة (مرتان)، الصحة (مرة)، الجمال (مرة). أما قائمة المفردات التي تصف حاله فهي: القلق والكدر والنحيب والضجر والرعب والكره، والانتقام والحمى والتجعدات والخوف من الشيخوخة. إنها سلسلة من الأمراض النفسية، فيما عدا الحمى. ونشير أخيراً إلى تضمين توراتي في النص من خلال ذكر "داوود" النبي، الذي ربما طلب إلى "السيدة ساباتييه"، كما يطلب إلى الله، أن تمنحه الصحة وهو يحتضر.

يتبع النص التالي الحركة نفسها فيما يتعلق بالحبيبة، وهو يحمل العنوان التالي:" إلى تلك المفعمة بالفرح" (A celle qui est trop gaie):

رأسك، حركتك، مظهرك،

أنت جميلة مثل مشهد جميل،

يلعب الضحك في وجهك،
مثل ريح رطبة في سماء صافية،

أما الحزن العابر الذي ينتابك،
فتدهشه الصحة،
التي تنبعث مثل الضياء،
من ذراعيك وكتفيك،

أما الألوان الصارخة، التي تنثرها زينتك،
فترسل إلى عقول الشعراء،
صورة حفلة زهور،
هذه الأثواب المجنونة
لعقلك الزاهي،
أيتها المجنونة التي جننت بها،
أكرهك بقدر ما أحبك،

....

وأشعر أن الشمس تمزق صدري صارخة،
في حديقة جميلة،
حين أجر وهني،
وأن الربيع والخضرة قد أذلا قلبي كثيراً،
وأنني قد عاقبت غطرسة الطبيعة في زهرة،

....

وهكذا أرغب في ليلة،
حين تدق ساعة النشوات،
أن أزحف بصمت، مثل جبان،
نحو كنوزك،
كي أعاقب جسدك السعيد،
وأعذب نهدك البريء،
وأجرح خاصرتك المندهشة،
جرحاً عريضاً وعميقاً،

أيتها اللطافة التي تصيب بالدوار،
سأبثك سُمي، يا اختاه،
عبر هذه الشفاه الجديدة،
الأكثر ألقاً وجمالاً.

في المقطع الأول من النص، يذكر الشاعر خاصتين في الحبيبة: الجمال والفرح، ويجري التعبير عن ذلك باستخدام التشبيه: فهي جميلة مثل مشهد جميل، وهي ضاحكة مثل ريح رطبة... اما المقطع الثاني فيتحدث عن الصحة، فهي أداة مواجهة الحزن، كما يشبهها بالضياء. يتحدث الشاعر في المقطع الثالث عن صفة الإلهام، ويستخدم أحاسيس لونية للتعبير عن هذه الصفة: فالحبيبة ملهِمة بألوان زينتها. ويوضح أن الإلهام ذو مصدر داخلي فليست هذه الألوان سوى انعكاس لعقلها الزاهي. في نهاية هذا المقطع تأتي المفارقة التي تشكل بداية لحركة جديدة في النص:" أكرهك بقدر ما أحبك"، نحن أمام بداية الفكرة العزيزة إلى قلب **بودلير**: التناقض في الحب،

فأمام الجمال والصحة والإلهام، يعيش شاعرنا النقيض، إنه ممزق واهن ذليل القلب. لذلك يلجا إلى الانتقام والتعذيب الجسدي: نحن أمام تكرار صورة المركيزدو **ساد**. يصف **بودلير** جلسة الغرام، جلسة التعذيب: يزحف بصمت ليحقق عنصر الخوف، ويعاقب جسدها ونهدها، ويجرح خاصرتها، ويبثها سمه مثل أفعى، إنها صورة تتكرر لدى الشاعر.

أما القصيدة التالية فهي ملفتة جداً، ولا غرو فهي تحمل عنواناً صادماً "الحب والجمجمة"(L'AMOUR ET LE CRãNE):

يجلس الحب على جمجمة

البشرية

وعلى هذا العرش، هذا الدنسُ ذو الضحكة الصفيقة،

....

ينفخ، فَرِحاً، فقاعات كروية،

تصعد في الهواء،

وكأنها تسعى للاندماج مع العوالم،

في أعماق الأثير.

وتتألق الكرة المنيرة والهشة،

وتموت وتبصق روحها النحيلة،

مثل حلم ذهبي.

....

وأسمع الجمجمة تصلي وتتنهد،

مع كل فقاعة،

- "متى تنتهي هذه اللعبة الوحشية السخيفة؟"

ذلك أن ما ينشره فمك القاسي
في الهواء،
أيها الوحش القاتل، هو مخي،
ودمي ولحمي.

كل شيء ملفت في هذه القصيدة، الأفكار والمفردات، ولعل الربط بين الحب والجمجمة يشكل مفتاح كل شيء فيها، وهو يشكل مفارقة في الثقافات جميعا: فطالما ارتبطت الجمجمة بالموت والرعب! لنقرأ الحب الرجيم من خلال هذه القصيدة: إنه المسيطر على البشر، وهو يحمل إلى ذلك صفات، أقل ما يقال فيها، أنها سلبية: فهو دنس صفيق يصنع أوهاماً (فقاعات كروية)، الحب ذلك الحلم الذهبي ليس سوى فقاعات: إنه لعبة وحشية سخيفة. وهي حين تنفجر فإنها تدمر الإنسان (تفجر مخه ودمه وجسده).

وتأخذنا قصيدة "العائد" (Le Revenant)، من جديد، إلى عالم الحب السادي العزيز إلى قلب بودلير:

مثل الملائكة ذات العيون الوحشية،
سأعود إلى مخدعك،
وأنزلق إلى جانبك بصمت،
مع حلول الليل.

وسأمنحك يا سمرائي،

قبلات باردة مثل القمر،

ومداعبات أفعى،

حول حفرة قفازة.

وحين يعود الصباح الشاحب

ستجدين المكان فارغاً،

وسيبقى بارداً حتى المساء.

وكما سيطر آخرون على قدرهم بالحنان،

أود أن أسيطر بالفزع.

إن ممارسة الحب جلسة تعذيب خالصة: العاشق مثل ملاك ولكنه ذو عيون وحشية! وهو يتسلل إلى مخدع الحبيبة تسللاً، أما الجو الحميمي البودليري فهو يتميز بالبرودة: قبلات باردة، مثل ضوء القمر البارد، والمداعبات مثل حركات أفعى باردة، وحين يغادر في الصباح يترك برودته في المخدع، إنه الحب الذي يسيطر بالخوف والصقيع!

نحن أمام الحقد العشقي الذي يتحول إلى انتقام خيالي، إنه انتقام العاشق الضعيف الذي لم يستطع أن يشد انتباه معشوقه، إنه الانتقام على طريقة **آلانبو**، عبر إغراق المعشوقة بالرعب. هذا الرعب الذي يبدأ بالمفاجأة: " أنزلق بصمت، ستجدين المكان فارغاً"، ويتكامل من خلال الأحاسيس المزعجة: " سأمنحك قبلات باردة، ومداعبات أفعى"، وتعابير سلبية: " الصباح الشاحب، المكان البارد الفارغ"، ومرعبة: " أود أن أسيطر بالفزع". وندرك بذلك المدى الذي يقودنا إليه الحب البودليري،

4- **الجمال الرجيم:** لقد اخترت هنا قصيدتين تعبران عن مفهوم الجمال لدى **بودلير**. ولا يخرج الشاعر هنا عن خطه "الرجيم" في التعبير عن هذا المفهوم، فهو يعتمد، كما في الحب، على مجموعة من التناقضات تكون هذا المفهوم. القصيدة الأولى وتحمل عنوان "أنشودة من أجل الجمال" (Hymne à la Beauté):

هل أتيت من السماء، أم خرجت من الأرض،

أيها الجمال نظرتك الجهنمية والإلهية،

تسكب دون تمييز، الخير والجريمة،

فأنت مثل الخمرة،

....

تحمل في عينيك الغروب والفجر،

وتنثر عطورك مثل مساء عاصف،

قبلاتك شراب الحب وثغرك دن،

تجعل من البطل جباناً، ومن الطفل بطلاً،

أتخرج من الهاوية، أم تنزل من الكواكب،

يتبع القدر المسحور أثوابك مثل كلب،

وتنثر، دون وعي، الفرح والكوارث،

وتهيمن على كل شيء دون أي اهتمام،

تدوس الموتى، أيها الجمال، وتسخر منهم،

أكثر جواهرك سحراً، الرعب،

وأعز زينة إلى قلبك القتل،
إنه يرقص بفخر على بطنك، رقصة عاشق،

يطير العابر المنبهر نحوك، أيتها الشمعة،
يرفرف ويحترق ويقول: لنبارك هذا المشعل،
ويقف العاشق اللاهث المنكب على محبوبته،
على حافة الموت، محتضراً، يداعب قبرك.

لاهم أن تأتي من السماء أومن الجحيم،
أيها الجمال، أيها الوحش، الضخم، المخيف، البريء،
إذا فتَحَت عيناك وابتسامتك وقَدمك،
لي أبواب السرمدية،
التي أحبها ولم أعرفها أبداً،
لا همَّ إن كان باب الله، أو باب الشيطان،
لاهم إن كان ملاكاً أو حورية،
إذا جعلت- أنت أيتها الجنية، ذات العينين المخمليتين،
أيها الإيقاع والعطر والنور، يا مليكتي الوحيدة-
اللون أحب إلى قلبي واللحظات أقل ثقلاً.

الجمال كما الحب، لدى بودلير، حالة من التناقض والانصياع والرعب والسخرية، وهو لذلك لا يقود إلى أي مكان! يعبر الشاعر في المقطع الأول، عن حيرته أمام الجمال: فهو لا يعرف مصدره، هل يأتي من الأرض أم من

السماء، فنظرته جهنمية وإلهية، وهو ينشر الجريمة والخير. ويتابع المقطع الثاني عرض تناقضات الجمال، إنه يحمل في عينيه الغروب والفجر، ولقد رأينا في قصائد سابقة، ان للفجر قيمة إيجابية لدى الشاعر فيما يحمل الغروب قيمة سلبية. ويكرر المقطع الثالث التعبير عن حيرة الشاعر في أصل الجمال، ويسرد صفاته السلبية: إنه فوق القدر، فهو يسيطر عليه، وهو لا يأبه لشيء، يدوس الموتى ويسخر منهم، وأبهى زينته القتل (لا ننسى هنا مفهوم "الجريمة العاطفية"، والجرائم العديدة التي ارتكبت باسم الحب). ويتابع في المقطع الخامس وضمن السياق نفسه، وصف عاشق الجمال: فهو مثل الفراشة التي تنجذب إلى النور فتحترق: فعاشق الجمال مثل الساعي إلى حتفه.

ولكن ما يهم شاعرنا من الجمال؟ لا يهمه أن يرتبط بالسماء أم بالأرض، ولا بالله أو الشيطان، بل المهم أن يحقق حالة مثالية: السرمدية، وأن يحبب الألوان إلى قلبه وأن يخفف عبء الزمن.

في النص التالي، نعثر على مقاربة أخرى للجمال الرجيم إنه الجمال البارد الغامض. يحمل النص عنوان " الجمال"، (La Beauté):

أنا جميلة يا معشر البشر، مثل حلم من صخر،

ونهدي الذي آلم الكثيرين،

يوحي للشاعر بالحب،

الأبدي والصامت، مثل الصخر

أجلس على عرش الأفق مثل أبي الهول الغامض،

أمزج قلباً من ثلج مع بياض البجع،

وأكره الحركة التي تبدل المسافات،

لا أبكي أبداً، كما لا أضحك أبداً،

يقضي الشعراء حياتهم،
في تأملات مجدبة، تافهة، طالحة،
أمام المواقف العظيمة التي استوحيها،
من الصروح المميزة،

ذلك أني أستعين، كي أبهر عشاقي الخانعين،
بمرايا نقية تجعل كل شيء جميلاً،
إنها عيناي الواسعتان،
ذات الأنوار الأبدية.

بعد أن توجه الشاعر في القصيدة السابقة إلى الجمال، هو ذا الجمال ينطق بكلمات وأحكام هي أصداء لرؤية الشاعر للجمال. وندخل هنا في خضم البرودة التي عودنا عليها الشاعر في مقاربته للجمال، تكرر كلمة " صخر" مرتين: إنه حلم من صخر، بل هو يوحي بالحب الأبدي والصمت مثل الصخر. وتتعمق هذه البرودة والصمت في الجمال من خلال اللجوء إلى تشبيه ثالث يحمل إلى جانب البرودة السرمدية والغموض والجمود، إنه التشبيه بأبي الهول. ويتابع: الجمال يحمل قلباً جامداً من ثلج، وهو بعيد كل البعد عن الأحاسيس البشرية: لا يبكي ولا يضحك. ويكشف الجمال سره: فهو يجلب العشاق من خلال ما تعكسه عيناه اللتان تجعلان كل شيء جميلاً.

لا بد من الإشارة هنا إلى الطابع البرناسي لهذه القصيدة، الذي يظهر من خلال اقتراب الشعر من النحت، ويعترف **بودلير**"بالدور الإلهي" للنحت، فهو

يسمو بكل شيء، حتى الحركة، ويمنح الخلود لكل ما هو إنساني (صالون 1859): يجب ان يمتلك الجميل صفتين: "الغامض والخفي، من جهة، والحماسة الحزينة والشعور بالحرمان".وعلى ضوء هذا الرأي علينا أن نفهم هذه القصيدة وبخاصة المقطعين الأخيرين.

5- خمريات بودلير:

الخمرة إحدى "الجنات الاصطناعية" التي يلجأ إليها **بودلير**، وهي وسيلته للتواصل من عالم الآلهة. قصائد أربع تقدم صورة الخمرة في فن هذا الشاعر: إنها تفتح آفاق عالم خاص.

تحمل القصيدة الأولى عنوان" روح الخمرة" (L'âme du vin):

في إحدى الأمسيات كانت روح الخمرة تغني في الزجاجة:

"إني أبثك، أيها الإنسان، أيها العزيز المحروم،

أغنية مليئة بالنور والأخوة،

من سجني الزجاجي وشمعي القرمزي،

....

أعرف كم يلزم من تعب وعرق وشمس محرقة،

على الهضبة الملتهبة،

كي أخرج إلى الحياة، وأمنح نفسي الحياة،

لذلك أعترف بالجميل وأبقى طيبة،

....

ذلك أن فرحاً عارماً ينتابني حين أنزلق،

في حنجرة رجل أتعبه العمل،

فصدره الدافئ قبر ألطف،

من أقبيتي، الباردة،
فهو يبعث السعادة في نفسي،
....
هل تسمع أصداء أغاني الآحاد،
والأمل الذي يغرد في حجري الخافق؟
إنك تمجدني وتسعَد،
مرفقاك على الطاولة وأكمامك مرفوعة،

سألهب عيني زوجك المندهشة،
وسأمنح ولدك القوة والألوان،
الزيت الذي يشد عضلات المصارعين،
....
سأسقط فيك، أنا طعام الآلهة النباتي،
تلك البذرة التي زرعها المزارع السرمدي،
كي يولد الشعر من حبنا،
لينطلق نحو الله مثل زهرة نادرة.

إنها إذن أنشودة روح الخمرة، تواسي بها الإنسان المحروم، الذي صنعها، فتمنحه النور والأخوة: إنها تضيء طريقه وتتضامن معه. وهي تفعل ذلك من موقع لا تحسد عليه "إنه سجنها الزجاجي". توضح الخمرة في المقطع الثاني موقفها هذا من خلال الاعتراف بالجميل لصاحب الجهد الذي أخرجها للحياة، لذلك فهي تعبر عن سعادتها من خلال اتحادها معه. فاحتساؤه لها تمجيد لها. لذلك فهي ستكافئه بتحريك الرغبة لدى زوجه ومنح ابنه القوة

والألوان. وتنطلق بعد ذلك لتعبر عن جوهرها ، وهنا يقيم **بودلير** رابطاً ملفتاً بين الخمرة والآلهة والشعر: إنها طعام الآلهة التي زرعها الرب كي يولد الشعر من حب البشر ليتحد مع الذات الإلهية وينطلق نحو الله مثل زهرة نادرة".

يتصدى النص الثاني الذي يحمل عنوان خمرة المتوحد (Le Vin du Solitaire) للمقارنة بين الخمرة وقيم أخرى:

النظرة الفريدة لامرأة أنيقة،

التي تنزلق نحونا مثل شعاع أبيض،

وتلك التي يرسلها القمر، المترنح، إلى البحيرة المضطربة،

حين يرغب في الاستحمام في جمالها الخمول،

وآخر كيس نقود في يد المقامر،

وقبلة متلهفة من " أدلين" النحيلة،

وأنغام الموسيقى المزعجة، والمداعبة الناعمة،

التي تشبه صرخة الألم البشري العميقة،

....

لا يساوي هذا كله، أيتها الزجاجة العميقة،

البخور الخارق الذي يحتفظ به جوفك الخصب،

للقلب الظامئ والشاعر التقي،

....

إنك تسكبين لغة الأمل والشباب والحياة،

والكبرياء، كنز التسول كله،

الذي يمنحنا النصر والألوهة.

فيما تحدثت الخمرة عن نفسها وصفاتها في النص السابق، هو ذا الشاعر نفسه يتحدث عنها مستخدماً أسلوب المقارنة، لذلك جاء نصه في قسمين، واشتمل كل قسم على مقطعين. يعرض الشاعر في القسم الأول مجموعة قيم ترتبط بالإعجاب والحب والقمر، إلى جانب قيم مادية "آخر كيس نقود في يد مقامر"، ثم قيم رومانسية: قبلة الحبيبة وأنغام الموسيقى، ليقول بعد ذلك:" لا يساوي هذا كله" رائحة الخمرة بما فيها من بعد روحي: إنها البخور الذي يستعمل في العبادات كافة وفي الديانات كافة، وعلى مر العصور... والذي يرمز إلى التواصل مع الآلهة، لذلك يذكر الشاعر "القلب الظامئ والشاعر التقي"، ويلفتنا هنا، كما في مواقع أخرى الارتباط الصوفي بين الخمرة وتقى الشاعر. ويتابع بودلير في سرد خصائص الخمرة وخصالها السحرية: إنها تمنح الأمل والشباب والحياة، تلك القيم الثلاث التي تمثل طموح الإنسان في مختلف العصور والأزمان.

تتابع القصيدة التالية التي تحمل عنوان "خمرة العشاق" (Le Vin des Amants) تقديم الصورة نفسها للخمرة التي تمثل كما في الديانات القديمة وسيلة التواصل مع الآلهة:

الفضاء رائع اليوم،

دون شكيمة ودون مهماز ودون لجام،

لننطلق فوق الخمرة على حصان،

نحو سماء فاتنة وإلهية،

مثل ملكين يعذبهما،

هذيان قاس،

لنتبع السراب البعيد في رقة الصباح الزجاجية،

نتأرجح بثقل على جناح،

إعصار ذكي، يترافق بهذيان،

....

يا أختاه، نحن نسبح جنباً إلى جنب،

ونهرب باستمرار ودون توقف،

نحو جنة أحلامي.

عاشقان ينطلقان على صهوة الخمرة نحو جنة الأحلام إذن! تطغى المفردات الدينية على النص: سماء إلهية، ملكان، الهذيان والإعصار الذكي اللذان يقتربان، في مفردات **بودلير** من النشوة الصوفية، وأخيراً مفردة "أختاه" التي تستعير المصطلح المسيحي، المستخدم لدى الأخوات الراهبات. ويجري التعبير عن هذه الرحلة الصوفية بمرافقة الخمرة عبر الفرح والسعادة: الفضاء الرائع، السماء الفاتنة، رقة الصباح الزجاجية...إنها رحلة تلقائية لا يعكر صفوها شيء: "دون شكيمة ودون مهماز ودون لجام".

6- القلق البودليري:

إذا كانت الخمرة الوسيلة للوصول إلى الأمل والشباب والحياة وجنة الأحلام والذات الإلهية... فهي أيضاً وسيلة هروب من مجموعة من المخاوف والهواجس الوجودية التي تعاني منها البشرية جمعاء كما **بودلير**. وأول هذه الهواجس، هروب الزمن بأبعاده العديدة والمتعددة التي عبر عنها في قصيدة تحمل عنوان "الساعة" (L'Horloge):

أيتها الساعة، أيها الإله المشؤوم والمخيف والصارم،

الذي يهددنا بأصبعه ويقول: "تذكّر"،

الآلام المرتعشة في قلبك المليء هلعاً،
ستتجذر قريباً، كما تتجذر السهام في الهدف،

....

وستفر السعادة المتناثرة نحو الأفق،
كما امرأة رشيقة في عمق الكواليس،
كل لحظة تلتهم جزءاً من المتعة
المخصصة لإنسان على مدى فصل،

....

وتهمس الثانية، ثلاثة آلاف وستمئة مرة في الساعة:
تذكّر- سريعة بصوتها،
الذي يشبه صوت حشرة، وتقول الآن: أنا الماضي،
لقد امتصصت حياتك بخرطومي البشع،

....

تذكّر، تذكّر، أيها المبذر، تذكّر،
(تتكلم حنجرتي اللغات جميعاً)
إن الدقائق فلزات، أيها الفاني اللعوب،
فلزات لا ترمى قبل أن تستخرج الذهب منها.

....

تذكّر أن الزمن لاعب لا يشبع،
يربح دوماً دون أن يغش، تلك هي القاعدة،
ينحسر النهار، ويتقدم الليل، تذكر،
الحفرة العطشى دوماً، والساعة المائية تفرغ،

....

تدق الساعة الإلهية، أحياناً، حيث الصدفة الإلهية،

وحيث الفضيلة المهيبة، زوجتك العذراء دوماً،

وحيث الندم نفسه، (آه أيها النزل الأخير!)

وحيث كل شيء يقول:" مت أيها العجوز الجبان، لقد فات الأوان!".

الساعة رمز الزمن الذي يمر، وهي التي تتحكم بمصير البشر: إنها "الإله المشؤوم، والمخيف والصارم". فهو يذكر ويهدد دوماً بفقدان كل ما هو سعادة وفرح.، وبتجذر كل ما هو ألم وخوف... وهي تتوجه إليه مثل مطرقة، تكرر" تذكّر" سبع مرات، كما تستخدم مجموعة أفعال تحمل الإنذار: ستتجذر، ستفر، تلتهم، امتصصت، لا ترمها. أما النعوت التي تستخدمها ففيها تأنيب: أيها المبذر، أيها الفاني اللعوب، أيها العجوز الجبان. ولذلك نجد الشاعر يشبه الساعة بكائن مقزز "الحشرة" التي تمتص حياته. وهي إلى ذلك تذكره بأهمية الوقت " إنه من ذهب" لذلك عليه أن يعرف كيف يستفيد منه، والأمر ليس بهذه السهولة فالزمن لاعب خبيث، والموت بالانتظار، حيث لا يعود يفيد الندم. وينتهي النص بعبارة فيها نوع من الشماتة القاسية:" مت أيها العجوز الجبان، فقد فات الأوان!".

أما العدو الثاني للشاعر والإنسان فهو السماء، وهنا من الضرورة التنويه إلى أن الشعر لا يطابق بين الإله والسماء فهو مؤمن طامح إلى التواصل مع الذات الإلهية، كما رأينا ذلك في نصوص سابقة. يحمل هذا النص عنوان" الرعب اللطيف" (Horreur sympathique):

من هذه السماء الغريبة الشاحبة،
والمتعرجة مثل قدرك،
ما الأفكار التي تهبط إلى روحك الفارغة؟
أجب أيها الفاسق!

- انا المتعطش الذي لا يرتوي،
لكل ما هو مظلم وغامض،
لن أئن مثل " أوفيد"
المطرود من الجنة اللاتينية

أيتها السماوات الممزقة مثل الحصى،
والتي تعبر عن اعتزازي، إن غيومك الشاسعة الحزينة،
مواكب موت أحلامي،
أما هواؤك فهو انعكاس،
للجحيم الذي يسر قلبي.

تلفت في عنوان النص لعبة المفارقة التي لا تكاد تغادر شعر **بودلير** والتي تخدم التقانة الشعرية الأساسية لديه: الإدهاش. يتحدث النص عن رعب "لطيف"! وأكاد أقول إن النص قائم في مجمله على المفارقة: وفيما اعتمد النص السابق تقانة المونولوج، يعتمد النص الراهن تقانة الحوار: حوار بين سماء شاحبة ومنافق عاق. وكما الساعة إله "شؤم مخيف"، السماء " غريبة وشاحبة متعرجة". ويتابع النص ليقدم وصفاً غريباً للسماء: إنها "ممزقة مثل الحصى"، أما غيومها فهي حزينة، إلا أنها تشكل مواكب أحلامه. وصورة

أخرى وأخيرة أكثر إدهاشاً: هواء تلك السماء " انعكاس للجحيم الذي يسر قلبه". يعيش رجلنا في عالم معزول إذن ومعاد، وهو يحمل روحاً فارغة، أما طموحه فيتمثل في كل " ما هو مظلم وغامض"، كما شعره، وهو لا يشكو من قدره المتعرج، ويفضل الجحيم على الجنة: ففي الجحيم يروي توقه للحرية! تضعنا هذه القصيدة أمام عنجهية الفاسق الذي لا يهمه أن يطرد من الجنة، كما طرد الشاعر أوفيد من الجنة اللاتينية.

نجد صورة السماء السلبية أيضاً في نص آخر يحمل عنوان "حزن" :(SPLEEN)

حين ترخي سماء غائمة وثقيلة بثقلها مثل غطاء،

على عقل متألم هو فريسة لضجر مديد،

وحين تسكب علينا من الأفق المسيطر، نهاراً أسود، أكثر حزناً من الليالي،

....

وحين تتحول الأرض إلى زنزانة، رطبة،

حيث الأمل مثل خفاش،

ينطلق صادماً الجدران بجناحه الخجول،

ضارباً برأسه السقوف التالفة،

....

وحين يسكب المطر زخاته الغزيرة

مثل حديد سجن واسع،

وحين ينصب شعب صامت من العناكب،

شباكه في أعماق أدمغتنا،

....

تقفز فجأة أجراس غاضبة،

وتطلق نحو السماء صرخة مرعبة،

مثل عقول تائهة بلا وطن،

تئن بإصرار.

....

ومواكب موت طويلة، دون طبول وموسيقى،

تجتاز روحي بصمت، والأمل

المهزوم يبكي، والقلق المرعب، والمستبد،

يزرع علمه الأسود في جمجمتي المستسلمة.

يمكن أن نقسم النص إلى قسمين: القسم الأول ويشتمل على المقاطع الثلاثة الأولى، فيما القسم الثاني يشتمل على بقية النص، حيث يجري التعبير عن نتائج الأفعال والوقائع التي يعرضها الشاعر في القسم الأول. كما نلاحظ، فيما يتعلق بالمقاطع الثلاثة الأولى، وجود لازمة حين+ فعل مضارع تُكرر مرات خمس، كما نشهد استخدام الجمل الطويلة التي تعتمد المقارنة والتشبيه في وصف السماء. ينسب الشاعر مآسي الأرض والإنسان إلى السماء: فصفاتها وأفعالها سلبية، إنها غائمة ثقيلة وهي ترخي بثقلها على عقل الإنسان، الضَجِر أصلاً، فتزيد من بلواه، وهي تحول نهاره الأبيض إلى سواد حزين. لذلك تصبح الأرض مثل زنزانة، الأمل فيها يتمثل في حيوان(الخفاش) ارتبط رمزه بمصاصي الدماء. أما المطر الذي ترسله فهو مثل قضبان السجن حيث حشرات مخيفة، العناكب، تنشر شباكها، مكبلة عقولنا كي تكمل سيطرة السماء الثقيلة عليها. إننا إذن أمام وحش مسيطر أسلحته: السواد والخفاش والسجن والعناكب: نجد في هذه الرؤية أثراً واضحاً **لإدغار آلان بو**. أما ردة الفعل على هذه السيطرة، فهي الأجراس الغاضبة التي تعبر

عن سخط الإنسان أمام هذا المصير. يشير الشاعر في المقطع الأخير إلى المصير البشري: مواكب الموت الصامتة، والأمل المهزوم الباكي والقلق المتجذر في عقولنا، إنه جوهر عبثية الحياة الذي لا يملك الإنسان أمامه سوى الاستسلام.. ويحشد الشاعر مجموعة من المفردات للتعبير عن هذه الحالة العبثية: سماء غائمة وثقيلة، عقل متألم، ضجر مديد، نهار أسود، أكثر حزناً، زنزانة رطبة، خفاش، السقوف التالفة، حديد سجن، شعب صامت من العناكب، شباكه، أجراس غاضبة، صرخة مرعبة، عقول تائهة، تئن بلا انقطاع، مواكب موت، المهزوم يبكي، القلق المرعب والمستبد، علمه الأسود، جمجمتي المستسلمة.

من السماء أيضاً، يطل الملاك الغاضب والمعذب ليتوجه بالأوامر والتنبيه لشاعرنا، الذي يصر على رفض رسالة السماء.

تحمل القصيدة عنواناً ذا دلالة: "المتمرد" (Le Rebelle):

ينحدفع ملاك غاضب من السماء مثل نسر،
ويمسك بشعر الكافر، بكلتا يديه،
يقول وهو يهزه: " ستعرف القاعدة!"
(فأنا ملاكك الطيب، هل تفهم) أريد ذلك!

....

اعلم أن عليك ان تحب، دون تأفف،
الفقير والشرير والمنحرف والأبله،
كي تستطيع أن تصنع للمسيح حين يمر،
سجادة النصر بإحسانك،

ذلك هو الحب السامي وقبل أن يشمئز قلبك،
أوقد نشوتك، من أجل تمجيد الله،
إنها النشوة الحقيقية، ذات الجمال السرمدي،

....

الملاك المعذب الذي يعذب، وفاقاً لقناعتي، بقدر ما يحب،
كان يعذب الملعون بقبضته العملاقة،
غير أن المعذب كان يجيب دوماً: "لا أريد".

يعبر النص عن العنف الصادر عن السماء تجاه الإنسان المتمرد: السماء تقول:" أريد"، وهو يرد: "لا أريد". وتمارس السماء نوعين من العنف تجاه الإنسان: الجسدي والفكري، إذ يندفع ملاك من السماء مثل نسر، ولعلها المرة الأولى التي يشبه فيها ملاك بطير جارح! طير جارح يقوم بحركة عنيفة: يمسك بشعر الكافر بكلتا يديه، وينهره! نحن إذن أمام مشهد عنف موصوف. ويبدأ الملاك بعد ذلك بتوجيه الإملاءات للكافر: "ستعرف القاعدة"، "أريد ذلك". تمثل هذه الإملاءات أولاً البرنامج السردي للمؤمن: الحب دون تأفف ودون تمييز بين الصالح والطالح. وهو في عنفه هذا يستدرك كي لا يصدم المؤمن: "أنا ملاكك الطيب، هل تفهم؟".

ولا بد هنا من انعطافه فيما يتعلق بمقاربة النص: وهي تمس مسألة العلاقة بين الفنون وعلاقة الشعر بفن الرسم بخاصة. يتحدث النقاد عن تأثير لوحة فنية هي "بيعة القديسين الملائكة"، وهي تمثل رسول السماء وهو ينقض على مدنس المعبد، وكذلك لوحة " معركة الملاك مع يعقوب". ويشير النقاد إلى أن **بودلير** قد فكر، من خلال ذلك، بصراعه مع الملاك وجهوده غير المجدية تجاه الإيمان والحب: فهو يبقى مصراً على رفض رسالة السماء.

يعالج النص التالي " المنذر" (L'Avertisseur)، ازدواجية الإنسان من خلال الصراع بين المنذر والثعبان (هل نحن أمام صورة آدم وحواء والثعبان؟)،

فكل مرة يريد فيها أن يفعل الخير يقول له الثعبان: لا! وهو ينهاه عن أعمال الخير مثل التكاثر والزراعة والفن... العمر قصير وهناك إنذار الثعبان، فلا أمل:

كل من يستحق هذا اللقب،
يحمل في قلبه ثعباناً أصفر،
يجلس على عرش،
وإذا قال: "أريد!"، يجيب الثعبان: "لا".

....

ثبت عينيك في عيون،
الآلهة "ساتيريس" وحوريات الماء الراكدة،
تقول السن: "فكر في واجبك!".

....

اصنع أطفالاً، ازرع أشجاراً،
اصقل زجاجاً، انحت رخاماً،
تقول السن: "هل ستعيش حتى المساء؟".

مهما عمل الإنسان، ومهما أمل،
فإنه لا يعيش لحظة،
دون الخضوع لإنذار، الثعبان الذي لا يحتمل.

المنذر هو الضمير الذي يعتبر المبدأ الأساسي للازدواجية: فهو يحمل الخير والشر معاً: إذ يتربع على عرشه ثعبان أصفر، رمز الخطيئة الأولى، وهو لا يتوقف عن قول لا! وهو يفعل ذلك ضمن إطار الهوس بالموت المحيق بنا: "هل

ستعيش حتى المساء؟"، "[الإنسان] لا يعيش لحظة دون الخضوع لإنذار الثعبان..." الثعبان شاهد ساخر يرد على السن الذي يطلب من الشاعر القيام بتطوير الحياة والإبداع، بدق ناقوس الموت!

7- الموت البودليري:

لا يخرج **بودلير** عن مسيرة إدهاشنا في موضوعات شعره كافة: وهو هنا يفعل ذلك، فشعره الذي يتحدث عن الموت يحمل طابعاً إيجابياً. ففي قصيدة أولى تحمل عنوان "موت الفقراء" (La Mort des Pauvres)، يحمل الموت كل القيم الإيجابية:

الموت عزاء، بكل أسف، فهو يحيي،
إنه هدف الحياة وهو الأمل الوحيد،
الذي، مثل إكسير، يصعد فينا ويسكرنا،
ويمنحنا الشجاعة كي نسير حتى المساء؛

عبر العاصفة والثلج والجليد،
إنه النور المرتعش في أفقنا الأسود،
إنه النزل الشهير المسجل في الكتاب،
حيث تستطيع الأكل والنوم والجلوس؛

إنه الملاك الذي يحمل بين أصابعه المغناطيسية،
النعاس وعطاء الأحلام المنتشية،
وينظم سرير الفقراء والعراة؛

إنه مجد الإله، وهو المخزن الصوفي،
إنه محفظة الفقير ووطنه العتيق،
وهو البوابة المفتوحة على السماوات المجهولة.

إن الموت، إذن، مثل الحب والجمال والسماء، يحمل قيماً سلبية في عالم **بودلير**. فهو يمثل القيمة الوجودية المطلقة: يبدأ الشاعر بإدهاشنا بالقول: الموت عزاء، ليضيف مستخدماً النقيض " فهو يحيي"، ويستمر الإدهاش: "إنه هدف الحياة، وهو الأمل الوحيد". يجمع الشاعر إذن الموت مع نقيضه من خلال مفردتين تعبران عن الحياة. ويتابع في وصف الموت من خلال مفردات الحياة ليقول إنه "مثل إكسير". وهو ضياء في حياتنا المظلمة، وهو المكان الوحيد الذي يشعر فيه الإنسان بالراحة والسكينة. وأخيرا يمنح **بودلير** الموت بعداً روحياً من خلال وصفه بانه "مجد الإله، والمخزن الصوفي، والبوابة نحو السماء".

في قصيدة ثانية ليست أقل إدهاشاً، وتحمل عنوان "الميت السعيد" (Le Mort Heureux)، يرغب الشاعر أن يمارس طقوس دفنه بنفسه وباختياره:

في تراب رطب ومليء بالرخويات،
أود أن أحفر بنفسي حفرة عميقة،
حيث أرتب عظامي العتيقة بهدوء،
وأن أنام في النسيان، مثل سمكة قرش في البحر.

....

أكره الوصايا وأكره القبور،
وأفضل، بدل أن أستجدي دمعة من البشر،
وأنا حيٌّ، أن أدعو الغربان،

كي تمتص الدماء من أطراف هيكلي العظمي الدنس.

....

أيها الدود، ذلك الرفيق الأسود، الأصم الأعمى،

انظر إلى ميت حر، سعيد، قادم إليك،

أيها الفيلسوف المحب للحياة، يا ابن العفن،

هيا اخترق أطلالي، دون ندم إذن،

وقل لي، هل بقيت بقية من عذاب،

لهذا الجسد العتيق الذي لا روح فيه،

والميت من بين الأموات.

إنها المصالحة مع الموت ومع جميع ملحقاته وتوابعه. في المقطع الأول يعلن الشاعر رغبته الملفتة في حفر حفرة عميقة، وليس قبراً، فهو يكره القبور والوصايا والنواح وكافة الطقوس المعتادة في الموت. وهو يختار، لذلك، بيئة مقززة رطبة مليئة بالرخويات، ما يتيح له الفرصة لترتيب عظامه والنوم بهدوء. ويدعو مجموعة من الطيور والحشرات إلى وليمة جسده: الغربان كي تمتص دماءه، والدود، الذي ينعته بنعوت فريدة: الرفيق، الفيلسوف المحب للحياة، ابن العفن، ويرى شاعرنا أن أوركسترا الموت هذه تساهم مع الموت في تخليص الإنسان مما بقي لديه من عذاب.

8- المازوشية:

اخترت أن أنهي دراستي هذه بنص مازوشي بامتياز حيث التعذيب دون سبب والتعذيب متعة للمعذَب... وعنوان النص يحمل في الحقيقة مضمونه كاملاً: " جلاّد نفسه" (Le Heautontimorouménos):

سأضربك دون غضب،

ودون ضغينة، مثل جزار،

مثل موسى الصخرةَ

وسأجعل مياه الألم،

تنبجس من أجفانك،

كي تروي صحرائي،

وستطفو رغبتي الحبلى بالأمل،

على دموعك المالحة.

مثل سفينة تبحر،

وسيتردد في قلبي صدى نحيبك العزيز،

مثل طبل يعلن ساعة الهجوم!

....

ألست نغماً مزيفاً،

في السنفونية الإلهية،

أنتجته السخرية النهمة،

التي تهزني وتعضني؟

إنها في صوتي الصارخ،

إنها في دمي كله، هذا السم الأسود،

أنا المرآة المشؤومة،

حيث تنظر المرأة الشريرة!

....

أنا الجرح والسكين،

أنا الصفعة والخد،

أنا الأطراف ودولاب التعذيب،

أنا الضحية والجلاد!

أنا مصاص دماء قلبي،

- أحد العظماء المنسيين،

المحكومين بالضحك الأبدي،

العاجزين عن الابتسام،

الذين توقفوا عن الابتسام!

تتبدى مازوشية الشاعر في متعة التعذيب دون سبب: فهو يضرب من أجل المتعة فقط" دون غضب"، ويشبه نفسه بالجزار الذي يذبح كي يعيش، وبالنبي موسى الذي يضرب الصخر كي يرتوي بماء النبع، فألم الآخرين يروي ظمأه! أما الأمل عنده فيطفو على الدموع المالحة. وأما نحيبهم فهو إشارة الهجوم.

وينطلق المازوشي بعد ذلك ليصف نفسه من خلال مفاهيم ثلاثة سلبية: فهو لحن مزيف، وساخر نهم، تتجسد السخرية في صراخه، وهي دمه "هذا السم الأسود"، وهو المرآة المشؤومة التي تعكس صورة المرأة الشريرة. ويلجأ الشاعر بعد ذلك إلى تقانة المفارقة كي يتابع وصف نفسه: ويعتمد في هذه التقانة على التناقض الذي يجمع بين الجلاد والضحية فيه: فهو الجرح

والسكين، والصفعة والخد، والأطراف ودولاب العذاب، ومصاص دماء قلبه، وهو أخيراً، من المحكومين بالضحك أبداً والعاجزين عنه أبداً.

خاتمه:

لم يتبع **بودلير** مدرسة، بل كان مدرسة في ذاته، جمع البرناسية والرمزية والرومانطيقية في كل واحد، إضافة إلى تأثيرات الشاعر **إدغار ألان بو**.

وحين ندخل عالمه، ندخل عالم الدهشة والغرابة والمفارقة، وهو عالم نعيشه، ولكننا نأبى أن نعترف بحقيقته، ربما لأننا لا نريد أن نراه، أو أننا لم نتعود أن نراه على حقيقته... لذلك جاءت أشعار **بودلير** لتكشف لنا هذه الحقيقة: فالتماهي مع الطبيعة تماه مع الفصول الباردة الماطرة التي تبعث على الخمول، ذلك الشعور المحبب للشاعر! وهو في هذا التماهي يفضل الشمس على القمر والصباح على الغروب لذلك كانت الشمس إله السعادة والحياة وجاءت بعض نصوصه صلاة وداع للشمس في الغروب، فيما القمر رمز الجمال الشاحب. والحب لديه يحتوي على الكثير من السادية والمازوشية، أليس الحب عذاباً... إلا أننا لا نتعرف بذلك...ويثار هنا السؤال حين نقر أن الحب عذاب فلم نُسَمِّهِ حباً! وفي الحديث عن الحب لا بد من أن نمر بالجميل... وهو أيضاً موضوع إشكالي لدى **بودلير**: فهو ليس الجميل الإغريقي الهادئ والمرادف للخير، إنه الجميل المليء بالشرور والساحر، فهو القائل:" الجميل هو الغريب" وهو " الذي يجب ان يحمل صفتين، الغامض والخفي من جهة والحماسة الحزينة والشعور بالحرمان": فهو حلم من صخر ومصدر ألم مثل الحب. وتأخذ الخمرة لدى شاعرنا بعداً صوفياً واضحاً، فهي وسيلة الاتصال بعالم الآلهة، وهي وفية لصانعها الإنسان كما أنها الطعام الإلهي الذي يولد الشعر...أما راحتها فلا تعدلها قيمة، كما أنها إرواء لعطش الشاعر التقي.

وتكتمل صورة الخمرة الصوفية هذه، حين يصفها بأنها: "إعصار ذكي يترافق بهذيان هروب مستمر نحو جنة أحلامي."

أما هواجس شاعرنا فهي تتمثل أولاً في الزمن وهروبه الذي يرمز إليه بالساعة: إنها الإله الذي ينبه ويهدد ويشمت، وهي الإنذار بزيادة الألم وزوال المتعة وفرار السعادة. أما الهاجس الثاني فهو السماء التي قلت إنها لا تمثل الإله، فشاعرنا الرجيم مؤمن، لا يهمه أن يطرد من الجنة، فهو يفضل الجحيم الذي يسر القلب!

وأخيرا، يعلن الشاعر عن حالة تصالح مع الموت: إنه يرغب في تحضير قبره بنفسه ويستدعي بمحبة كل ما نجده مقززاً في الموت الغربان والدود، ابن العفن! وتدهشنا قصيدة "موت الفقراء" بقائمة مرادفات الموت: التي لا نعثر عليها سوى في عالم **بودلير**: الموت عزاء والموت حياة والموت مجد الآلهة وبوابة السماء!

اللاذقية 2015/8/3

الروائي أورهان باموق..
الحكايات القديمة والرواية الحديثة

سامر أنور الشمالي

للكاتب التركي الشهير (أورهان باموق) الذي نال جائزة (نوبل) للآداب عام 2006 عناية خاصة بالمخطوطات والكتب من حيث دلالتها التاريخية التي تعكس حقبة زمنية معينة، فضلاً عن رمزيتها المعاصرة بما تختزل من معطيات ثقافية، وتتعدد طرق معالجته لهذا الموضوع الأثير لديه في عدة أعمال، سواء عن طريق الحديث عن المخطوطات من حيث الشكل الخارجي وبما يعكس هذا الاهتمام من مفاهيم اجتماعية وفنية في حينه، أو مضمون الكتب بما يقدم من مفاهيم حياتية وفكرية، وذلك ضمن سياق قص يستحضر عالم الحكايات القديمة لكتابة رواية معاصرة تقدم رؤية المؤلف للعالم من حوله.

منذ العتبة السردية الأولى يشير (باموق) في عنوان روايته (الكتاب الأسود) إلى كتاب بذاته، ولدى قراءته نكتشف أن محاوره تتعدد، وحكاياته تتشابك، وشخصياته نلتقيها في أعماله الأخرى. أما رواية (البيت الصامت) ففيها عناية بالكتب وإن كانت من زاوية مختلفة، فمن شخصياتها مؤرخ لديه دفاتر يكتب فيها، وشخصية أخرى تكتب موسوعة تاريخية وتدعي أنها ستغير العالم. وفي رواية (القلعة البيضاء) يعثر راوي حكايته على مخطوط قديم يعود إلى القرن السابع عشر، وهذا المخطوط يتناول حكاية رجلين يخترعان أشياء غريبة، وأيضاً حكايات لتسلية السلطان. والروائي يعود إلى العصور الوسطى أيضا في رواية (اسمي أحمر) وفيها مخطوط أيضاً، ولكن الحكاية هي عنه، فهو المخطوط الذي سيغير مفاهيم النقش في السلطنة العثمانية. أما روايته (الحياة الجديدة) فمحورها الأبرز كتاب يحدث تأثيراً في نفس من يقرؤه، وكأنه المخطوط السحري الذي ينقل الإنسان من عالم إلى عالم.

(قال قرة: النقش هو صمت العقل وموسيقى العين) ص88

السرد الروائي الحديث تطور موضوعي للحكاية عقب انتقالها من الزمن الشفاهي إلى التدوين، وهذا أثر بالنتيجة على طبيعة المتلقي الذي لم يعد يرتاد المقاهي العامة أو الجلسات الخاصة للاستماع إلى الحكايات، وانتقل إلى سوق الوراقين لشراء المخطوطات والجلوس بمفرده للقراءة، وبذلك نشأت صناعة جديدة أوجدتها الحاجة في زمنها، وقام بمهامها الخطاطون الذين عملوا على تحسين الخط للقراءة، والنقاشون الذين أتوا لاحقاً للزخرفة بالأشكال الهندسية والنباتية، وقد يذهّبونها زيادة في التجميل، ثم أخذوا يرسمون الكائنات الحية من حيوانات وبشر، ولكنهم ظلوا محافظين على لقبهم الأول (النقاشون) ولم يطلق عليهم (الرسامون) لأنهم كانوا ينقشون، أي يزينون على الجدران والسقوف، كما لم تكن رسوماتهم مقصودة لذاتها كفن مستقل عن الزخرفة. وهذا الاعتناء بالمخطوطات المنقشة المذهبة جعل

منها تحفاً مكلفة مرتفعة الثمن، وبذلك انحصر مقتنوها بالسلاطين والولاة، وهم الذين باتوا بحاجة إلى من يروي لهم الحكايات طلبا للأنس والمسرة، وربما العظة والحكمة.

ونشأ في تلك الحقبة ما يعرف بـ(النقش خانة) كإحدى مؤسسات الدولة المعنية بصناعة المخطوطات، وتأهيل وتدريب المشتغلين فيها في سن مبكرة. وكانت المخطوطات تنجز بطلب من السلطان نفسه، أو باسمه، لتوضع في خزائنه بين تحفه النفيسة، وقد يهدي منها لعلية القوم من ملوك وأمراء، للمباهاة والمفاخرة، وليس بهدف القراءة ونشر المعرفة بالضرورة.

وطبيعة الجمهور، غير المعني بتلك الفنون جدياً، قلّصت من إمكانية تطور النقش. أما بعض النقاشين الذين يمارسون هذا الفن بدافع وشغف ذاتيين، وليس كحرفة لكسب المال، فقد كانوا يأملون أن تولى نقوشهم العناية الكافية التي تستحق فلا تنسى في الخزائن المغلقة، وتجد من يتأملها بتقدير، لهذا ظل لديهم حلم عزيز بوجود من ينصفهم ويحترم فنهم، ويحافظ على مخطوطاتهم من نيران الحروب، ويصونها من الإلقاء في الأنهار للتخلص منها، كما ألقى المغول ما في مكتبات بغداد في دجلة حتى صبغت مياهه بلون الحبر. ولهؤلاء النقاشين المحبين لفنهم حكاياتهم العجيبة التي تعرض الرواية شيئاً منها.

في مطلع العصر الحديث اخترعت المطبعة، وبذلك توفرت الكتب بأعداد كبيرة وبأسعار زهيدة لجميع الشرائح الاجتماعية، وأهمل تنقيشها وتذهيبها، وهذا ما ألغى أي دور للخطاط وللنقاش، وتقدم دور المؤلف بعدما تحول سرد الحكايات إلى عمل احترافي يختص به نخبة من الأدباء، وبذلك تقوضت الحكاية كنتاج جماعي، وحالة إبداعية مشتركة، لصالح الإبداع الفردي الصرف.

ولكـن هـذا لا يحـول دون أن يسـتعير أو يسـتعين روائيـو هـذا الـزمن في أعمالهم بالقالب القديم للحكاية لكتابة رواية حديثة، كما في رواية (اسمي احمر) فالقالب السردي أعاد صياغة شيء من التراث المحكي، واقتبس شيئاً من روحه، وشكل عملاً أدبياً معاصراً مبتكراً يعيد إلى الذاكرة الجمعية شيئاً من ماضي الحكي فيثريه ويشحذه من جديد. فالوحدات الصغرى/ الحكايات، تضافرت وتشابكت مشكلة الوحدة الكبرى/ الرواية.

(قالت الشجرة: اصغوا لما سأحكيه لكم) ص71

تنقسم رواية (اسمي أحمر) إلى فصول يرويها أبطالها بضمير المتكلم، كما كانت تروى الحكايات في الزمن الغابر، وفي بعضها حكايات قديمة سمعها أو قرأها البطل الذي يوردها تبعاً لسياق الحدث. وبذلك تجمعت الكثير من الحكايات الطويلة والقصيرة في الفصول لتشكل لوحة فسيفسائية تكتمل صورتها عند إلقاء نظرة شمولية متأملة لا عجل فيها أو كسل.

في السطور الأخيرة نكتشف أن الطفل الذي لم يقم بدور مهم في الرواية هو الحكواتي الذي كتب الرواية كلها وقد بلغ مبلغ الرجال، وأن هذه الحكايات سمعها من أمه (شكورة) التي قال عن لسانها في خاتمة الفصل الأخير: (حكيت هذه الحكاية التي لا يمكن رسمها لابني أورهان لعله يكتبها. وأخرجت من صرتي الرسائل التي أرسلها لي قرة وحسن، ورسم الخيول المتبدد حبره والذي كان مع ظريف أفندي المسكين وأعطيتها له، إنه عصبي ومزاجي وتعيس دائماً، ولا يخشى أبداً من أن يظلم من لا يحب. لهذا إذا قدم قرة تائها أكثر مما هو عليه، وصور حياتنا أصعب، وشوكت أسوأ، احذروا من تصديق أورهان، لأنه ليس ثمة كذبة لا يقدم عليها لتكون حكايته جميلة ونصدقها) ص605. وهنا نلحظ التأكيد في هذا المقبوس على

ضرورة الخيال في نسج السرد من جهة، وأن السرد هو إعادة صياغة للحكايات من جهة أخرى. وأن الرسم والنقش لم يعودا ملازمين لكتب الحكايات، فالزمن يتغير ويغير أصول رواية الحكاية.

* * *

كل شخصية في الرواية تروي في الفصل الخاص بها- حكايتها بحسب وجهة نظرها، دون أن يغيب عن ذهنها الحكايات المحفوظة في الذاكرة. فها هو (قرة) الشركسي- عم أورهان وزوج شكورة- يحدثنا قائلاً: (في أثناء مسير العراضة في أزقة الحي كنت على ظهر حصاني الأبيض المتراقص في مشيته كأنه خارج من الحكايات) ص298. مستحضراً التشابه بين الحياة اليومية المألوفة، والحكايات التي لا تخلو من الأشياء الجميلة والسحرية أيضاً.

ونلحظ أن كل الشخصيات تعلم أنها تقوم بدور الراوي للحكايات، وتخاطب القارئ ضمن هذه الصيغة المتفق عليها سردياً، بغض النظر عن مستواها المعرفي، فـ(استر) ـ بائعة الملابس ـ تتحدث عن الأحداث من حولها، وعن الحكاية بالطريقة ذاتها: (أعرف أنكم تتوقون لمعرفة ما كتب في الرسالة التي أعطيتها لقرة. ولأن هذا التوق لدي أيضاً، عرفت بكل شيء. إذا أردتم، اعملوا كأنكم تقلبون صفحات الحكاية إلى الخلف، وسأحكي لكم ما جرى قبل أن أعطيه تلك الرسالة) ص55. وهذه الصيغة المباشرة في الخطاب السردي لم تسقط الرواية في التقريرية لأن الروائي أحسن استخدامها بطريقة حكاء أجاد استثمار أحداث عبرت في التاريخ ليعيد تقديمها من جديد بطريقته في حيز سردي لا يخلو من لعبة فنية على أصعدة عدة. فعلى سبيل المثال اسم الحكواتي الشخصية ـ كما لاحظنا آنفاً ـ هو اسم الروائي (أورهان) الذي ينفصل عن سميه مئات السنين زمنياً، وان

جمعتهما الحكاية/ الرواية في زمن واحد. ويعترف المؤلف نفسه بوجود مثل هذه الشخصية في معظم رواياته، فيقول في كتابه (ألوان أخرى) في معرض الحديث عن رواياته: (في كل رواية هناك شخصية تكون أفكارها، وتكوينها، وطباعها قريبة مني مهما كانت مقاومتي لذلك). ويبدو باعترافه هذا كأنه يسوّغ قيامه بعمل ما ينبغي الإقدام عليه، أو أنه يكتب اعتماداً على الطبع وليس الصنعة!.

* * *

لعل أغرب تلك الحكايات حكايات النقاشين الذين يفقدون أبصارهم من طول الجلوس لساعات وهم يشتغلون على النقوش الدقيقة على ضوء الشمعة. ولكن قد يفقد النقاشون أبصارهم لأسباب أخرى أكثر مأساوية. تقول الحكاية:

يروى أن سلطاناً عزم في نفسه على اقتلاع عيني أمهر النقاشين كيلا ينقش ما يضاهي المخطوط الذي ينقشه له. وعرف النقاش البارع بما يمكر السلطان له، ومع ذلك لم يفر منه، بل تعمد حفظ حركات يده أثناء الرسم عن ظهر قلب. وعندما أتم المهمة الموكلة اسلم نفسه للجلاد. ثم رحل إلى مملكة أخرى. ورغم أنه لا يرى غير الظلام رسم لسلطانها أجمل النقوش التي أبدعها في حياته. ولأن ذلك السلطان امتلك النقوش الأجمل تمكن من الانتصار على السلطان الذي لم يفهم أسرار الفن.

(قال الأستاذ عثمان: المعنى في رسمنا يأتي قبل الصورة) ص468

لا تنتهي حياة الشخصيات بموتها، بل تتابع مسيرتها، ولكن عن طريق الحكاية فحسب، ففي الحكايات يتحدث الأموات عن أنفسهم أيضاً. ففي فصل (أنا ميت) نكتشف أن الشخصية (ظريف) يستمر في القيام بدوره في الحكاية فحسب. ومن العالم الآخر يكشف شيئاً من أسرار ما جرى، وكأنه لا بد من حضور الأموات- في الرواية- لتتضح الصورة في ذهن

المتلقي، فثمة أموات آخرون يتابعون سرد حكاياتهم من بين الشخصيات: (الآن أنا ميت. جثة في قعر جب. مضى كثير من الوقت على لفظي نفسي الأخير. وتوقف قلبي منذ زمن طويل ولكن لا أحد يعرف ما جرى لي غير قاتلي السافل) ص7. ونجد أن هذا الميت غير مشغول بالعالم الآخر، فهو يتحدث عنه بإيجاز ضمن الحيز الذي يعلمه الأحياء، فهو لم ينتقل إلى عالم الماورائيات، ربما لأن لديه ما يرويه من حكايات تستحق بقاء روحه على الأرض، فضلاً عن أنه مشغول بالحياة التي غادرها مكرها، فقد مات مقتولاً، وهو يرجو أن يعاقب قاتله بقسوة.

كما يستمر زوج الخالة في رواية حكاياته حتى بعد مقتله، ولكنه لم يكن معنياً بالانتقام من قاتله كقرينه. فقد كان يعيش حالة من الراحة وقد غادرت روحه الجسد، رغم حزنه على ابنته الوحيدة (شكورة) فحتى بعد رحيله إلى العالم الآخر ظل مرتبطاً بما خلفه على الأرض، لاسيما النقوش التي لا تنقطع صلته بها حتى بعد الموت: (كان كل شيء كما رأيته في الرسوم على مدى سنوات، وكما في الأساطير، لهذا كان يبدو لي كل شيء مدهشاً كأنني أراه أول مرة من جهة، ومألوفاً كأنه يخرج من ذكرياتي بشكل ما من جهة أخرى) ص339. وعلى الرغم من أن هذا الرجل الذي لم يشتغل بالنقش أتيح له أن يكون المشرف على مخطوط لا مثيل له لأنه يعمل به بطلب من السلطان نفسه. وهذا المخطوط الذي اكتنفته الأسرار وأحاطه الغموض كان المقدمة لأحداث غير متوقعة!.

وخاصية الكلام ليست مقصورة على البشر- سواء الأحياء والأموات- في الرواية/ الحكايات، ومتاحة لدى الحيوانات التي تتحدث بدورها عن نفسها، إذ امتلكت خاصية الإدراك بما يدور حولها في العالم الافتراضي للرواية/ الحكاية، رغم دورها المحدود على مساحة الحدث، إذ أن حضورها إغناء للعمل الأدبي/ الحكائي، وإثراء له: (أنا كلب، ولأنكم

لستم مخلوقات معقولة مثلي تقولون: وهل يتكلم الكلب؟ ولكنكم تبدون أنكم تصدقون حكاية يتكلم فيها الأموات، ويستخدم أبطالها كلمات لا تعرفونها. الكلاب تتكلم، ولكنها تعرف كيف تستمع) ص19.

والحصان كباقي النقوش لا يمثل حصانا بذاته- كما الكلب- بل هو نموذج ثابت. أما البشر فهم الوحيدون الذين لا يمثلون نموذجاً مكرراً- كالحيوانات- بل لكل شخصية عالمها الخاص، والسبب أنها مخلوقات حية، وليست مجرد نقوش: (لا تأبهوا لوقوفي الآن هادئاً ساكناً، وفي الحقيقة أنا أعدو منذ قرون. أنا أخب عابراً السهول، وخائضا الحروب، وحاملاً بنات السلاطين لتزويجهن، ومتنقلاً من الحكايات إلى التاريخ، ومن التاريخ إلى الأساطير، ومن كتاب إلى كتاب صفحة صفحة. من المؤكد أنني رُسمت كثيرا جداً جداً لأنني اتخذت مكاناً في كثير من الحكايات والكتب والحروب، ورافقت الأبطال اللامهزومين، والعشاق الأسطوريين، والجيوش الخارجة من الأحلام، وركضت أيضاً من نفير إلى نفير مع السلاطين المظفرين) ص321. ويدرك هذا الحصان الفروق بين الحصان الحي ونقشه، فلا يوليه النقاشون العناية الكافية بتصويره. وكان هذه الاعتراض لافتاً على صعيد الشخصيات المنقوشة على الورق: (سئمت من إظهاري بشكل خاطئ على يد النقاشين الذي يجلسون في البيت ولا يخرجون إلى الحرب مثل النساء. إنهم يرسمونني وأنا أعدو مادا قائمتي الأماميتين، ليس ثمة حصان يركض هكذا مثل الأرنب. إذا كانت واحدة من القائمتين الأماميتين ممدودة إلى الأمام، ستكون الثانية إلى الخلف) ص323.

لقد أراد الحكواتي/ الروائي أن لا ينطق في السرد الكائنات الحية من بشر وحيوانات فحسب. بل من نباتات أيضا. ولكن يجب الانتباه إلى أن الشجرة التي اختار رواية حكاياتها ليست بالشجرة الطبيعية، فهي نقش أيضا، ورغم ذلك لديها أحاسيسها وأفكارها الخاصة بها ككل الكائنات والأشياء المنقوشة: (قلقة لأنني رسم شجرة ولست صفحة في كتاب. ولأنني لا

أعبر عن أمر ما في كتاب) ص71. وهذه الشجرة تعي أنها رسمت لتكون صفحة في كتاب، ولكن حظها العاثر لم يكتب لها أن تجمع إلى باقي الصفحات في مجلد واحد. فالنقوش في ذلك العصر لم تكن ترسم لذاتها، بل كرسوم مساعدة على الفهم، أو تزيينية لتعزيز التواصل مع الحكاية. وحتى الدواوين الشعرية نقشت على صفحاتها صور تمثل بعض القصائد.

اللون أيضاً يتحدث بطريقته في فصله الخاص، وهو الأحمر المميز بين ألوان النقوش، والأكثر إثارة للبصر. وهنا نعود إلى عنوان الرواية الذي هو جملة قالها اللون نفسه (اسمي أحمر) ولا بد من التنبيه هنا إلى أن النقاشين لم يكن لديهم ألوان كثيرة آنذاك، فهم كانوا يرسمون بطريقة بسيطة لا تعتمد على الألوان وتدرجاتها، بل على الخطوط بالدرجة الأساس: (كما أنا سعيد لأنني أحمر! داخلي يغلي. أنا قوي. أدرك أنني مميز، وأنكم لا تستطيعون مقاومتي. لا اختبئ. الظرافة بالنسبة إلي ليست ضعفاً أو وهناً، إنها تتحقق بالتصميم والإرادة. أنا أطرح نفسي في الوسط، ولا أخاف من الألوان الأخرى أو الظلال، أو الازدحام، أو الوحدة، وكم هو جميل ملء سطح ينتظرني بحرارتي المظفرة! تبرق العيون عندما أفرش في مكان ما، وتتأجج النزوات، وترتفع الحواجب، وتتسرع خفقات القلوب. انظروا إليّ! كم العيش جميل؟! شاهدوني! كم الظهور جميل؟! العيش هو الظهور. أنا أظهر في كل مكان. الحياة تبدأ بي، وينتهي كل شيء بي. ثقوا إنه بي) ص274.

ويشتط الخيال بالروائي/ الحكواتي حتى إنه يبث الروح على الورق بموضوعات رسوماته، حيث نجد الموت يعي ذاته، ويأخذ دوره في رواية الحكاية: (قال الأستاذ النقاش الذي رسمني: نعم، لعله ليس ضرورياً، ولكن إذا أردته متكاملاً كما يعمل الأساتذة القدماء يجب أن أكون قد رسمته آلاف المرات. مهما كان النقاش معلماً فإن رسمه لموضوع أول مرة يكون مثل رسم تلميذ يتعلم، وهذا لا يليق بي. لا أستطيع ترك معلميتي جانباً

لأن هـذا بالنسـبة إلـيّ يعـني موتـاً) ص184. فالموضـوع يمتلـك هنـا خاصـية الاسـتقلال بذاتـه، والاكتفـاء بنفسـه حتـى يتـاح لـه أخـذ فصلـه الخـاص لروايـة حكاياته بدوره، حيث يتحول إلى نموذج قابل للنسـخ بطريقة الأسـاتذة الكبار الـذين علمـوا تلاميـذهم رسـم المعـاني بدقـة، ولـيس الأشـياء بـذاتها كشـكل خارجي، حيث تتحول الرسوم بمختلف موضوعاتها إلى النموذج الأكمل الـذي ينسخ عنه النقاشون الذين كانوا كثيرا ما يتحرجون من التوقيع على أعمالهم لعـدم بـروز النقـوش كإبـداع فـردي آنـذاك، فلـيس ثمـة أسـلوب خـاص لكـل نقـاش، حتـى عـد الأسـلوب الفـردي عيبـاً بحسـب العـرف في (النقش خانـة) في (اسطنبول) إبان العهد العثماني.

* * *

اخترنـا مـن حكايـات الروايـة الـتي تتحـدث عـن النقش في تلـك الحقبـة حكاية غنية بمعانيها لندل علـى أهميـة النقـوش ودورهـا في الحيـاة المتخيلـة في هذا العمل الأدبي، ولنشرك القارئ متعة قراءة الحكايات ليلج بيسر في عـالم الرواية:

إن أحد أبناء ملوك (شيزر) حبسـه والـده في القصـر خوفـا عليـه، وعنـدما أصبح ملكاً خرج من عزلته للتفـرج علـى العـالم ورؤيـة الخيـول، وعنـدما رآهـا أصـابه الـذهول لأنهـا كانـت مختلفـة عـن نقوشـها في المخطوطـات الـتي اطلـع عليها، فأمر بقتل الخيول جميعها.

وهذا ما جعل مملكته مطمعـاً للأعـداء، وبالتـالي خسـر الحـرب لأنـه لم يفهـم أن ثمـة فروقـا كـبيرة بـين النقـش والحيـاة، فـالنقش لـيس مـرآة تعكـس الحيـاة كمـا هـي في الواقـع المشـاهد. فللنقـوش معـان خفيـة تحتـاج إلى مـن يلـم بمعانيها، ودائماً يخسر من لا يوليها حقهـا، كمـا في هـذه الحكايـة، وكمـا في الحكاية السابقة عن النقاش الذي فقد بصره.

(قال زوج الخالة: كل رسم يحكي حكاية) ص39

طلب السلطان من (زوج الخالة) تجهيز مخطوط ليهديه إلى دوق البندقية لعله بنقوشه ورسومه وحكاياته يظهر قوة آل عثمان وعزتهم، فيوقع الرهبة في قلوب الفرنجة، ويدخل في روعهم أن لا طاقة لهم على التغلب على السلطان العظيم، فيسعون إلى صداقته وكسب وده. لهذا كان من المقرر أن يشمل المخطوط على نقوش تظهر أهم ما يميز السلطنة العثمانية عن سواها من البلدان، وأن يكون نقش سلطانها في قلب المخطوط، وذلك بالأسلوب البندقي الذي يخالف ما تتلمذ فنانو (النقش خانة) عليه، حيث قلدوا النقش في الصين وشيراز، وتأثروا بالنقاشين من التركمان والمغول. فقد تجاورت تلك الأساليب لحقبة من الزمن في (اسطنبول) حتى ظهر الأسلوب العثماني الذي سار على المنوال الشرقي الذي لم يول لقاعدة المنظور أهمية تذكر، لهذا كانت الأشياء في الرسوم مسطحة، وبالحجوم التي تمثل أهميتها، دون العناية بالظل. بعكس الفن البندقي الذي بلغت ذروته في إيطاليا، لأسباب تاريخية واجتماعية مختلفة.

وهذا اللقاء الفني، بل الصدام الاجتماعي، بين المدرستين الشرقية والغربية أحدث الصراع بين الذين أصروا على بقاء النقش على حاله، أو كما يراه العقل- بحسب قول النقاشين- خلاف الرسم البندقي المتشبه بالصورة الواقعية، حتى يمكن التعرف على صاحب الصورة من الألوان والخطوط، بينما النقش لا يمثل إنساناً بذاته، بل نموذجاً تعرف هويته من معنى اللوحة عامة. ومن أبرز أوجه الخلاف الظاهرة بين نقاشي الشرق ورسامي الغرب أن البندقيين يرون الإبداع والجمال في الموضوعات الجديدة التي لم تُرسم من قبل، بينما النقش العثماني قائم على التقليد، وهذا يعود لأسباب نفسية واجتماعية اقتضتها طبيعة المرحلة في ذلك العصر.

لهذا فالحسناء شكورة- والدة أورهان- لم تسع إلى أي نقاش كي يرسمها، لأنها تعرف أنهم لن يرسموها هي بالذات، بل كالفتاة جميلة بحسب

النموذج الشائع، فالعيون ستكون دوائر صغيرة قد تظهر فيها نقطة تدل على مكان النظر لا غير، وربما بعينين مرتفعتين كما أهل الصين. بينما العيون في لوحات البندقيين لها شكل العين ذاتها، حتى إنهم يرسمون البريق فيها. وبذلك بقيت حسرة عدم رسمها من قبل فنان بندقي عميقة في نفسها، وقد ذوى جمالها وتقدم بها العمر. ولـ(شكورة) تجربة مع النقش، فهي تذكر جيداً عندما رسمها (قرة) منذ عقد ونيف- قبل زواجها منه- بالطريقة نفسها التي رسم بها مراراً المشهد الشهير من حكاية الحب المعروفة التي تمثل (شيرين) وهي تتأمل نقش (خسرو) الذي وضعته إحدى الماكرات في طريقها لتراها لعلها تعشق الشاب، وهذا ما حدث بالفعل. لهذا (قرة) استبدل بـ(خسرو) نفسه، وبـ(شيرين) (شكورة) وكتب الأسماء لأن النقش لا يظهر الشبه- ولعل صورة خسرو كانت رسماً بالطريقة البندقية حتى وقعت الفتاة في أسر حبه- وترك اللوحة حيث تستطيع المحبوبة رؤيتها- كما في الحكاية- ولكن (شكورة) لم تقع في هوى النقاش العاشق، وغطت الاسمين بأزهار من حبر كيلا تفضح الأسماء أسرار حب من طرف واحد، واحتفظت بالنقش للذكرى، فهي تعرف قيمتها، فهي ابنة (زوج الخالة) الذي كان خبيراً بالنقش.

(قال القاتل: لن يكون لهم أسلوب شخصي لأنهم يقلدون) ص588

ربما لأن الحصان أكثر الحيوانات أهمية لجيوش السلطان، ولرسوم النقاشين، كان نقشه وراء كشف القاتل الخفي، فقد تولى (الأستاذ عثمان)- المعلم في النقش خانة- و(قرة) البحث عن القاتل بين النقاشين بأمر السلطان كيلا يضطر إلى تعذيبهم جميعا حتى العثور على القاتل المجهول. فقد عثر بحوزة المقتول (ظريف) على نقش لحصان متبدد حبره، وبأنف مشروم ـ اشتهر المغول بشرم أنوف خيولهم ـ وهذا يخالف نموذج الأحصنة في النقش العثماني، ويدل على نقاش له أسلوب يُعرف به، وهذا ما كان يعده النقاشون قلة مهارة، وعيباً. وفي حقيقة الأمر لم يتوصلا إلى

الكشف عن القاتل بتتبع النقوش، بل بتتبع النقاشين الذين اشتغلوا في المخطوط المحاط بالأسرار.

ولا بد من الإشارة إلى أن (ظريف) لم يكن نقاشاً عادياً، فقد كانت له رؤيته الجمالية الخاصة، فلم يكن يلون الأرض من تحت الخيول باللون ذاته في كل رسم، لأن تلوينها بلون واحد في النقوش جميعها سيدخل الملل إلى نفس المتفرج، بينما تغيير اللون سيسليه ويدخل المتعة إلى قلبه. ورغم ذلك كان ضد الرسم بالطريقة الجديدة القادمة من جهة الغرب، فقد كان نقاشاً شرقياً بامتياز: (إن الرسم الذي تعملونه حرام عظيم، أتعرفون هذا؟ إنه كفر لا يجرؤ عليه أحد، إنه زندقة، ستحرقون في قعر جهنم، لن يهدأ عذابكم، ولن تخف آلامكم. وقد أشركتموني في هذا) ص30. وهو الذي أصابه الذهول عندما ذهَّبَ صفحات المخطوط وشاهد طريقة الرسم الجديدة التي خرجت عن أصول النقش الشرقي.

وظهرت بين الناس موجة الرفض لفنون الرسم ـ حتى للنقش القديم ـ استناداً إلى تفسيرات لشيوخ من المسلمين مع قدوم الموجة الجديدة للرسم بالطريقة الإفرنجية. ولكن لم يرَ جميع المسلمين أن في تلك الفتاوى ما لا يقبل الرد والمناقشة. ولكن التشدد باتجاه الدين يكون الأسهل انتشاراً إذا توفرت ظروف معينة تعزز النزعات المتطرفة. رغم تلازم محاولات التصدي للتيارات المناهضة للجديد في كل عصر: (رسوم أساتذة العجم وحتى روائع الأساتذة الهراتيين لا ينظر إليها إلا باعتبارها في النهاية جزءاً من تزيين الإطار فهي تبرز جماليات الكتابة وروعة الخطاط، لهذا لا أحد يتعرض إليهم) ص576. فـ(قرة) نفى أن يكون النقش رسماً في الواقع، وأكد أنه مجرد زخرفة هامشية على هامش مخطوطات الحكايات. ولكن هذا القول وجده القاتل تسويغاً غير مقبول، بل هو يتماشى مع الافتراء القاضي بتحريم تعاطي فنون النقش والرسم: (زوج خالتك قتل لأنه خاف. لأنه بدأ يدعي مثلك أن النقش

الذي يعمله لا يخالف الدين والكتاب. وهذا ما يبحث عنه الأرضروميون الذين يلوبون على ما هو مناف للدين. ظريف أفندي وزوج خالتك منسجمان) ص577. وهؤلاء المتطرفون المشار إليهم من أتباع الشيخ (الأرضرومي) الذي بدأ رجاله ينشطون لمحاربة الفنون بالعنف وتكسير المقاهي وترويع الناس.

***

وجد القاتل في نفسه القدرة على حماية النقش في البلاد بمفرده، وكان لديه الاستعداد لفعل أي شيء من أجل حماية هذه الحرفة التي شغف بها في سن مبكر. وقد صور له غروره أنه الأكثر مهارة من بين النقاشين، وأن تلامذة (النقش خانة) يغارون منه، وهذا ما كان يعجبه ويسره في حقيقة الأمر. وحتى بعد ارتكابه جريمته الأولى- قتل ظريف- وجد نفسه يملك حماسا أكبر للنقش بطريقة أفضل، وكان لديه استعداد للقيام بأشياء كثيرة، ولكن (زوج الخالة) رفض اطلاعه على المخطوط النفيس، وتحديداً على اللوحة العاشرة التي جمع فيها رسومات عدة، وأخلى وسطها لرسم السلطان ليكون مركز العالم، لهذا وجد القاتل نفسه مضطراً لقتل معلمه وسرقة اللوحة التي لم تكتمل. وهو الذي رأى أن المعلم تنكر لقيم (النقش خانة) عندما فرق النقاشين وجعل كلا منهم يعمل منفرداً ويرسم بشكل مستقل جزءا من المخطوط الذي أحاطه بالأسرار، كما أجبر الأستاذ (عثمان) الذي يجله على تقليد أسلوب الفرنجة. ولم ينتبه إلى تناقضه الداخلي عندما عزم على رسم نفسه بالطريقة الإفرنجية مكان السلطان في اللوحة: (وضعت في حضني مسند الرسم الخشبي، وعندما رأيت وجهي في المرآة وأنا جالس حاولت رسم وجهي بقلمي الفحمي. اشتغلت طويلاً بصبر. وبعد فترة طويلة امتلأت كدراً بحيث دمعت عيناي لرؤيتي الوجه المرسوم على الورقة لا يشبه وجهي الذي يظهر في المرآة. كيف يعمل هذا نقاشو البندقية الذين حكى

عنهم زوج الخالة بإعجاب؟ في لحظة وضعت نفسي موضع أحدهم، وفكرت فيما إذا رسمت وأنا أشعر هذا الشعور لعلني أستطيع جعل الرسم يشبهني) ص418. ولكنه أخفق، وهذا ما أكد له أن النقاش الشرقي لا يجب أن يقلد أسلوب الرسم الغربي، لأنه بذلك يصبح عبداً لهم، وعدم تمكنه من مهارتهم يجعله ذليلاً أمامهم، ثم خلص إلى أن الحل الصحيح عدم الجري خلفهم لأن الأمر سيكون مجرد عبث لا طائل منه: (تعلم مهارات الأساتذة الأفرنج يحتاج إلى عصور- وهذا في الحقيقة ما نعرفه كلنا دون إعطائه أهمية- لو أنهى كتاب زوج الخالة وأرسل إلى البندقيين، سيبتسم الرسامون الأساتذة البندقيون، وتنتقل ابتسامتهم إلى الدوق، وهذا كل شيء، سيقولون إن العثمانيين يتراجعون عن عثمانيتهم، ولن يخافوا منا بعد الآن) ص586.

* * *

لابد هنا من التذكير بالأستاذ (عثمان) الذي وجد أنه غير قادر على المحافظة على تراث النقش، وأن تلامذته النقاشين خذلوه، فقلد (بهزاد) النقاش الأسطوري، وقلع عينيه بيديه بعدما تأمل أجمل النقوش التي اطلع عليها للمرة الأولى في خزائن السلطان التي فتحت أبوابها له للمرة الأولى أثناء بحثه عن رسوم الخيول لعله يهتدي إلى القاتل من النقوش التي نقل عنها. واستخدم المغرز ذاته الذي قلع فيه (بهزاد) عينيه عندما سقطت بلده (هرات) في يد الأعداء وذلك كيلا يجبره المحتلون على النقش بطريقة تخالف أصول النقش في بلاده إبان عزها. والمغرز ذاته أخذه (قرة) وقلع به عيني القاتل كي يقصيه عن عالم النقش. فعندما يقلع النقاش عينيه بيده فهذا موقف ذاتي من الحياة والفن، ولكن عندما يكون القلع بيد الآخر فهذه هي العقوبة الأقسى والقصاص المريع لنقاش يعمل بيده وبصره.

ثم خرج القاتل إلى الشارع ـ ولم يكن الدم نزل إلى عينيه بعد ـ وهو يأمل ألا يعمى، وأن يتمكن من السفر إلى الهند لينقش هناك كما لم ينقش من قبل، دون أن يفكر بالرحيل في الاتجاه المعاكس نحو الغرب لتعلم فنون الرسم بحسب قواعد المنظور التي بدأت تجتاح الشرق. وفي الطريق قتله (حسن)- مذكور في مقبوس سابق- لسبب لا يتعلق بالنقش، فكان موته عبثياً، كما كل المحاولات لإيقاف عجلة التاريخ.

* * *

بعد سنوات قليلة مات السلطان الذي كان يحلم بامتلاك كتاب لا مثيل له بنقوشه الرائعة المؤثرة في نفوس المتفرجين دون أن يتحقق حلمه. ويأتي سلطان جديد يلغي النقوش في المخطوطات، وبذلك تنتهي حقبة استمرت لسنوات طويلة: (وهكذا ذوت الوردة الحمراء لانفعال النقش والرسم القادم من دولة العجم والمتفتحة في إسطنبول على مدى مائة سنة. ولم تنته أو تصل إلى نتيجة صراعات النقاشين، والصدام بين قواعد أساتذة هرات القدماء وقواعد الأساتذة الإفرنج الذي يفتح الأبواب على أسئلة لا تنتهي. لأن الرسم قد ترك. لم يعد يُرسم لا مثل الغربيين ولا مثل الشرقيين ولم يغضب النقاشون ويتمردوا. بل قبلوا الوضع تدريجياً بتوكل وحزن)602. وهكذا تختتم حكاية النقش في ذلك العصر القديم.

(قالت شكورة: والرسوم تكلم الناظر إليها مثل الكتابة تماما) ص307

ما بقي من نقوش قديمة وضعت في الأقفاص الزجاجية في المتاحف، أما تراجع الرسم الكلاسيكي في الفن الغربي لحساب الفنون الحديثة فأمر آخر. أما تحريم النقش فلم يعد قضية مثارة مادام الرسم لغير العبادة ليس بالضرورة صنما كما كان في العهود الغابرة.

وبيننا الآن الكثير ممن يريدون تكرار تجارب الأجداد ونسخها، ومن يريد إلقاء نفسه مع التيارات الجديدة دون تبصر بعواقب الأمور، وذلك في غياب طريق ثالث.

* * *

على الرغم من أننا كتبنا عن أهم محاور الرواية فإننا لم ننصفها لغناها بالأحداث، ولجماليات سردها.. إنها رواية ممتعة ومشوقة، ومفيدة على أكثر من صعيد، وتتناول قضايا معاصرة بطريقة مبتكرة.

ثمة الكثير من الموضوعات التي تطرحها الرواية وتفتح المجال لمناقشتها وتأملها والتفكير بها. فضلاً عن أنها تعلمنا تذوق الفنون بطريقة خاصة جداً. وتقدم لنا صورة حية وجميلة عن فنون النقش، وأيضاً عن فنون السرد الروائي الممتع.



الهوامش

(1) الاقتباسات من رواية (اسمي أحمر) عدا المشار إليها في هامش خاص.

(2) (ألوان أخرى) المؤلف نفسه- ص287.

المراجع:

اسمي أحمر- رواية- ترجمة: عبد القادر عبد اللي- دار المدى- دمشق ط2/2004.

ألوان أخرى- مقالات- ترجمة: سحر توفيق- دار الشروق- القاهرة ط1/2009.

خبال*

أليس مونرو Alice Munro

ت: منير الرفاعي[1]

أليس مونرو: كاتبة كندية من مواليد عام 1931م. تعدّ في مقدمة كُتّاب القصة النفسية في اللغة الإنكليزية. حازت جائزة نوبل في الأدب في عام 2013م، على قصصها القصيرة التي عدَّتها لجنة منح الجائزة "من بين الأفضل في العالم حالياً". وهي أول كندية تفوز بجائزة نوبل، والمرأة رقم 13 في تاريخ الجائزة. كما سبق لها الحصول على جائزة البوكر للآداب في عام 2009م. وجائزة "الحاكم العام"، التي تعدّ من أعلى الجوائز الأدبية في كندا.

ولدت أليس في (وينغهام) جنوب غرب أونتاريو في كندا، كان والدها يعمل مزارعاً، ووالدتها مُدرِّسة. درست اللغة الإنجليزية في جامعة ويسترن

* القصة بعنوان "Fiction" من مجموعتها الصادرة عام 2009م بعنوان "Fiction".

[1] عضو اتحاد الكتاب العرب.

أونتاريو، تركت الجامعة في عام 1951م ، وتزوجت من زميلها في الجامعة (جيمس مونرو)، وانتهى الزواج بالطلاق عام 1972م، وتزوجت مرة أخرى عام 1976م من (جيرالد فريملين) وهو عالم جغرافيا، وتوفي في شهر نيسان من عام 2012م.

تعمل مونرو في مجموعاتها القصصية، الأقرب إلى الرواية الصغيرة، على رصد دقيق للعلاقات الاجتماعية في بلادها وخاصة في مدينة فانكوفر، ويتميز قلمها بالوضوح والواقعية النفسية، حتى أن بعض النقاد شبهوها بالكاتب الروسي الكبير أنطون تشيخوف، ووصفوها بتشيخوف الكندي.

كما تعمل مونرو على بناء حبكة متداخلة في القصص، أو تركز على خيط/خط روائي يجمع الأبطال وحكاياتهم، بدا هذا واضحاً في الأعمال الأولى وفي آخر أعمالها التي نشرتها العام الماضي 'عزيزتي الحياة' (2012) خاصة في القصص الأربع الأخيرة التي استعادت فيها حياتها الأولى في الريف وذكريات طفولتها، ووالدها ووالدتها، والمدرسة، والصداقات الأولى، والبراءة في النظر إلى الأشياء، وأمراض الشتاء، وأحلام الليل، والأصوات القادمة من بعيد، وقالت في تقديمها لهذه القصص الأربع إنها ربما المرة الأخيرة التي تكتب فيها عن طفولتها ذلك أن هذه القصص تحمل ملامح من حياتها أو سيرتها الذاتية في "الحس" لكن ليس في "الحقيقة".

بدأت الكتابة في سن مبكرة، فكتبت أول قصة لها بعنوان "أبعاد الظل" عام 1950، إلا أنها لم تنشر أولى مجموعاتها إلا في عام 1968بعنوان "رقص الظلال السعيدة". وأنتجت مونرو أكثر من ثلاث عشرة مجموعة قصصية حازت جوائز واعترافات في بلادها والخارج، منها: "العاشق المسافر" و"الهاربة" و"مشهد من كاسل روك" و"حلم أمي" و"أقمار المشتري" وآخرها "الحياة العزيزة". وظهرت بعض أعمالها في السينما ولاقت نجاحاً كبيراً.

في عام 1980م عُيِّنت مونرو في منصب الكاتب المقيم في جامعتي بريتش كولومبيا وكوينزلاند.

خضعت مونرو في عام 2009م لعملية جراحية لاستئصال السرطان.

خيال

أكثر ما تحبه في الشتاء هو العودة إلى البيت، بعدما تكون قد أنفقت نهارها كله في تدريس الموسيقا في مدارس (رف ريفر). سيكون الظلام قد حلّ وبدأ الثلج يهطل على شوارع البلدة، وينهمر المطر على السيارة بشدة وهي تسير على الطريق الساحلي السريع. كانت (جويس) تقود سيارتها متخطية حدود البلدة متوجهة إلى الغابة. وعلى الرغم من أنها غابة حقيقية من أشجار التّوب والأرز العملاقة، إلا أنك ستجد أناساً يعيشون هناك كلّما توغّلْتَ فيها ربع ميل أو نحو ذلك. منهم من يملك مزارع لإنتاج الخضروات، ومنهم من يقتني أغناماً أو خيولاً للركوب، ومنهم من لديه منشآت حرفية صغيرة، مثل منشأة جون لصناعة الأثاث وإصلاحه؛ بالإضافة إلى خدمات معينة معلن عنها على الطريق؛ خدمات ومهن يختص بها هذا الجزء من العالم مثل قراءة الطالع، والعلاج بالأعشاب والتدليك بها، وحلّ النزاعات. منهم من يعيش في عربات مقطورة، ومنهم من بنى لنفسه بيتاً مسقوفاً بالقش وجذوع الشجر؛ وآخرون، مثل (جون) و(جويس)، عمدوا إلى ترميم بيوت ريفية قديمة.

ثمة مشهد مميَّز تحب (جويس) رؤيته وهي تقود سيارتها، وتنعطف متوجهة إلى البيت. حيث تجد، في مثل هذا الوقت، كثيراً من الناس، حتى بعض أصحاب البيوت المسقوفة بالقش، يضعون ما يسمونه "باب الرواق"،

حتى إن لم يكن للبيت رواق مثل بيت (جون) و(جويس). وكان الناس غالباً ما يتركون تلك الأبواب بغير ستائر، فيخرج الضوء على شكل مستطيلين أمام الأبواب، فكان ذانك المستطيلان من النور يبدوان كأنهما دلالة على الترحيب والكرم أو وعداً بهما. أما لماذا يكون لهذه الأبواب هذا التأثير، وليس للنوافذ المعروفة مثلاً، فهذا ما لا تعرفه (جويس) ولم تجد له تفسيراً. ربما لأن المقصود من أغلبها ليس رؤية ما في الخارج فقط، بل والانفتاح مباشرة على عتمة الغابة، ولأنها تكشف عن مدى بساطة البيت وبُعده عن التكلف. كانت مناظر الناس وهم يطبخون أو يشاهدون التلفاز تأسرها، مع أنها كانت تعلم أن لا شيء مميَّزاً في الداخل.

وكانت عندما تنعطف إلى طريق بيتها الموحل وغير المرصوف، ترى الأبواب التي ركّبها (جون)، فتبدو وكأنها إطار يؤطّر صورة بيتهما المشع من الداخل؛ فيظهر السُلَّم، ورفوف المطبخ غير المكتملة، والدَرَج غير المُسوَّر، والمصباح المحمول الذي ينقله (جون) معه أينما أراد لينير له المكان الذي يعمل فيه. كان يقضي يومه كلّه يعمل في (برَّاكته)، فإذا حلَّ الظلام أرسل تلميذته المتدربة إلى بيتها، وعاد ليكمل عمله في منزله. وما إن يسمع صوت سيارة (جويس) حتى يدير رأسه للحظة في اتجاهها، مُحيِّياً إيَّاها، من دون أن يلوّح لها بيديه المشغولتين في الغالب. تطفئ أنوار السيارة، وتبدأ تلملم ما اشترته من مواد غذائية، أو بريد اضطرت أن تجلبه معها إلى البيت لتطّلع عليه، وهي فرحة حتى بجريها الأخير هذا إلى الباب في جو عاصف ماطر بارد. كانت تشعر أنها تلقي عن كاهلها عناء يوم شاق، حافل بإلقاء دروس الموسيقا على من لا يكترث لها، أو يحتفي بها. من الأفضل للمرء أن يعمل وحده في الخشب من أن يعمل مع شبان يافعين لا يستطيع أن يتكهن بما قد يصدر عنهم.

لم تخبر (جون) بذلك كله. فقد كان يكره أن يسمع الناس يتحدثون عن مدى أصالة من يعمل في الخشب وسُمّوه ونبله. فأي شرف في هذا، وأي فخر.

كان يقول: "هذا هراء".

التقى (جون) و(جويس) في مدرسة ثانوية بإحدى مدن (أونتاريو) الصناعية. حلّت (جويس) في المرتبة الثانية في صفهما في اختبار الذكاء، وحلّ (جون) في المرتبة الأولى في المدرسة، وربما في تلك المدينة كلها. كان متوقعاً لها أن تصبح عازفة كمان متميزة، وذلك قبل أن تهجر الكمان إلى التشيللو (الكمان الكبير)، بينما كان يُتوقع لـ (جون) أن يصبح عالماً بارعاً تستعصي أعماله على الوصف في عالمنا هذا.

في السنة الأولى لهما في الكلية، تركا الدراسة وهربا معاً. عملا أعمالاً مختلفة في أماكن كثيرة، وسافرا بالحافلة في أرجاء القارة، عاشا سنة واحدة في ساحل (أوريغون)، تصالحا من بعيد مع والديهم الذين كانت الدنيا قد ضاقت عليهم. كان الزمن قد تغير ولم يعد صحيحاً أن يطلق عليهما وصف (هيبيين[1])، ولكن ذلك ما أطلقه عليهما ولدا كلٌّ منهما. أما هما فلم يريا نفسيهما كذلك. فهما لم يتعاطيا المخدرات، وكانا يرتديان ثياباً محافظة وإن كانت رثة، وكان (جون) يواظب على حلاقة شعر لحيته، ويطلب إلى (جويس) أن تحلق له شعر رأسه. وبعد فترة قصيرة تعبا من

[1] الهيبيز Hippies: ظاهرة اجتماعية كانت بالأصل حركة شبابية نشأت في الولايات المتحدة في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين ثم ما لبثت أن انتشرت في باقي الدول الغربية. وتعد هذه الحركة مناهضة للقيم الرأسمالية، حيث ظهرت بين طلاب بعض الجامعات في الولايات المتحدة كظاهرة احتجاج وتمرد على قيادة الكبار ومظاهر المادية والنفعية وثقافة الاستهلاك، فقام بعض الشباب المتذمر إلى التمرد على هذه القيم والدعوة لعالم تسوده الحرية والمساواة والحب والسلام. ميزوا أنفسهم بإطالة الشعر ولبس الملابس المهلهلة والفضفاضة والتجول والتنقل على هواهم في مختلف الأنحاء كتعبير عن قربهم من الطبيعة وحبهم لها.

وجدت هذه المجموعات من الشباب في المخدرات والجنس وموسيقا الروك متنفساً لها وطريقة للتمرد على القيم وتجربة أشياء جديدة. ووصلت هذه الحركة الشبابية أوجها أيام فرقة الخنافس الهيبية "بيتلز"، والتي استطاعت استقطاب ملايين الشباب في الغرب، لكن الملاحظ أن هذه الحركة قد بدأت في التراجع بالسرعة التي ظهرت بها حيث تركها الكثيرون إما بسبب تقدمهم في السن أو بسبب استيعابهم في المجتمع.

الوظائف المؤقتة منخفضة الأجور، فلجأا إلى أسرتيهما اللتين كانا قد خيَّبا أملهما، يقترضان منهما مالاً يبدآن به حياة أفضل. تعلم (جون) النجارة وأعمال الخشب، ونالت (جويس) شهادة تؤهلها لتدريس الموسيقا في المدارس. ثم حصلت على وظيفة في مدارس (رف ريفر). اشتريا هذا المنزل الذي كان آيلاً للسقوط بثمن بخس، واستقرا فيه ليبدأا مرحلة جديدة في حياتهما. زرعا حديقة صغيرة، وتعرفا إلى الجيران، الذين كان بعضهم ما يزال هيبياً فعلاً، يقومون بأعمال زراعية محدودة في أعماق الغابة، ويصنعون عقوداً من خرز وأكياساً من قصب ثم يبيعونها.

أحب الجيران (جون). كان ما يزال نحيلاً لامع العينين، أنانياً بعض الشيء لكنه مستعد للإنصات. كان ذلك في وقت بدأ فيه أغلب الناس يعتادون على استخدام جهاز الحاسوب، وكان هو يتقن استخدامه ولديه الصبر على تعليمهم العمل عليه. أما (جويس) فكانت شعبيتها أقل، وكان يُنظر إلى أسلوبها في تدريس الموسيقا على أنه رسمي وجاف جداً.

كان (جويس) و(جون) يعدَّان العشاء معاً، ويتناولان بعض النبيذ المصنوع منزلياً (وكانت طريقة جون في صنع النبيذ دقيقة ومضبوطة وناجحة). تحدثت (جويس) عن الإحباطات والمواقف الطريفة التي تعرضت لها في ذلك اليوم. بينما لم يتكلم (جون) كثيراً، لسبب واحد فقط، وهو أنه كان منهمكاً جداً في الطبخ وإعداد الطعام. ولكنه قد يتحدث، على مائدة الطعام، عن زبون جاءه، أو عن تلميذته المتدربة (إيدي). قد يضحكان من شيء قالته (إيدي)، ولكن من دون استخفاف أو استهانة بها، مع أن (جويس) كانت تظن أحياناً أن (إيدي) أقرب ما تكون إلى حيوان أليف، أو طفلة صغيرة. غير أنه لو كانت (إيدي) طفلة؛ طفلتهما، وكانت على هذه الشاكلة، لشغلتهما الحيرة إلى أقصى حد، وربما الهمّ، عن الضحك.

لماذا؟ وبأي معنى؟ فهي لم تكن غبية. قال (جون) إنها لم تُظهر عبقرية في أعمال النجارة لكنها كانت تتعلم وتتذكر ما تتعلمه. والأهم من هذا

كله أنها لم تكن ثرثارة. وكان ذلك أكثر ما يخشاه حينما كانا يتداولان، هو و(جويس)، موضوع الاستعانة بمتدربة. إذْ كانت الحكومة قد أطلقت برنامجاً، يحصل بموجبه الشخص على مبلغ معين لقاء تعليمه شخصاً آخر. وكائناً من كان ذلك الشخص فسوف يحصل على مبلغ يعتاش منه في أثناء فترة تعلّمه. في البداية لم يجد في نفسه الرغبة، ولكن (جويس) ألحّت عليه حتى أقنعته. كانت ترى أن عليهما واجباً تجاه المجتمع.

قد لا تكون (إيدي) كثيرة الكلام، ولكنها إن تكلمت، لا يمكن إسكاتها.

"أنا ممتنعة عن تناول أي نوع من أنواع المخدرات والمشروبات الكحولية"، ذلك ما قالته لهما في اللقاء الأول، وأضافت: "وأنا عضو في منظمة مكافحة الكحوليات، وما زلت أتعافى من الإدمان على الكحول. إننا لا نقول إننا شفينا، لأننا لا نشفى تماماً، ولن نشفى أبداً ما دمنا أحياء. عندي طفلة عمرها تسع سنوات، وُلِدَتْ وكبرت ولم ترَ لها أباً، وأنا المسؤولة عنها مسؤولية كاملة. وأنوي أن أربيها تربية صالحة. وطموحي أن أتعلم النجارة لأكسب قوتي وقوت ابنتي".

بينما كانت (إيدي) تلقي ذلك الخطاب، كانت (جويس) جالسة تنظر إليهما، بالتناوب، من الجانب الآخر لمنضدة المطبخ. كانت شابة ممتلئة الجسم، قصيرة، لا تبدو كبيرة السن أو محطمة بسبب تراكم الأسى والحزن.

كتفان عريضتان، وتسريحة شعر ذيل الحصان، ولا حتى طيف ابتسامة.

قالت: "وثمة شيء آخر". وفكّت أزرار بلوزتها طويلة الكمين، وكانت ترتدي تحتها قميصاً تحتانياً.

كان ذراعاها، وصدرها، وظهرها ـ عندما استدارت ـ مغطاة كلها بالوشم. بدا جلدها وكأنه ثوب موشّى، أو كتاب قصص فكاهية مصور

بصور وجوه نظراتها خبيثة ورقيقة في الوقت نفسه، محاطة بتنانين وحيتان ولهب، معقدة جداً، وربما مخيفة وعصيَّة على الفهم. وأول ما يخطر لك، هو هل أصبح جسدها كله كذلك؟

قالت (جويس) بقدر ما استطاعت من حياد: "كم هو مذهل!"

قالت (إيدي) "حسناً، أنا عن نفسي لا أعرف كم هو مذهل، لكنه كان سيكلفني مبالغ طائلة لو كنت أدفع لقاء ذلك. ولكني كنت أعمل في هذه الحرفة ذات يوم. وهذا الوشم الذي أريكم إياه يعترض عليه بعض الناس، لكنه ينفعني فيما لو شعرت مثلاً بالحرّ واضُطررتُ أن أخلع قميصي وأنا أعمل في السقيفة".

"لسنا ممن يعترضون على ذلك". قالت (جويس) وهي تنظر إلى (جون)، فهزَّ كتفيه موافقاً.

سألت (جويس) (إيدي) إن كانت ترغب في تناول فنجان من القهوة.

"لا، شكراً لك" وعادت (إيدي) لترتدي بلوزتها، ثم أضافت: "كثيرون في منظمة مكافحة المشروبات الكحولية يبدون وكأنهم يعيشون على القهوة، وما أقوله لهم هو: "لم تستبدلون عادة سيئة بعادة أخرى سيئة؟"

قالت (جويس) لاحقاً: "رائع. يبدو أنه مهما قلْتَ، فستلقي عليك محاضرة. لم أجرؤ أن أسألها عن موضوع "**الحبَل بلا دَنَس**[1]" مثلاً".

---

[1] **الحبَل بلا دَنَس:** هي عقيدة مسيحية تختصّ السيدة مريم العذراء. وعلى الرغم من وجودها في كتابات آبائية عديدة، إلا أنها أقرّت رسميًا في حبرية البابا بيوس التاسع عام 1854م، وتنصّ على أن السيدة العذراء قد ولدت من دون أن ترث الخطيئة الأصلية. أي خطيئة آدم وحواء التي يرثها الجنس البشري؛ وذلك ليس بطاقاتها الذاتية بل كما ينص منطوق العقيدة: باستحقاقات ابنها يسوع المسيح، أي أن يسوع قد خلّصها هي الأخرى كسائر المسيحيين إنما بنوع فريد قبل تبشيره وصلبه، وذلك منذ اللحظة الأولى التي تشكلت بها في بطن أمها. ولا تشير العقيدة إلى أن الحبل قد تمّ من دون وجود اتصال جنسي، لكنها تشير إلى أن الروح القدس قد طهّر مريم من الخطيئة الأصلية منذ اللحظة الأولى التي تشكلت فيها: *والهدف من العقيدة هو تبرئة العذراء من أي علاقة بالخطيئة؛ أي أنها طاهرة تماماً ليس لها خطيئة أصلية. تعترض الكنائس الأرثوذكسية المشرقية* ==

قال (جون) "إنها قوية. هذا هو الأهم. ألقيتُ نظرة على ذراعيها".

وعندما يقول (جون) "قوية" فهو يقصد تماماً ما تعنيه الكلمة. أي إنها قادرة على حمل عارضة خشبية.

يستمع (جون) إلى إذاعة (سي بي سي)، وهو يعمل؛ إلى الموسيقا، والأخبار أيضاً، والتعليقات، والمداخلات الهاتفية. وأحياناً ينقل إليها تعليقات (إيدي) على ما يستمعان إليه.

(إيدي) لا تؤمن بنظرية التطوّر.

(كانا يستمعان إلى برنامج اتصل فيه البعض يعترضون على ما يُدرّس في المدارس)

ولمَ لا؟

"حسناً، لأنه في تلك البلدان المؤمنة بالإنجيل"، قالها (جون) بنبرة صوته الطبيعية المعتادة، ثم قالها بنبرة صوت (إيدي) الرتيب الحازم: "في تلك البلدان المؤمنة بالإنجيل الكثير من القردة، وكثيراً ما كانت القردة تتدلى من الأشجار، ومن هنا خطر للناس أن تكون القردة قد نزلت من الشجر وتحوّلت إلى بشر".

قالت (جويس): "ولكن في المقام الأول..."

"لا تهتمي بذلك. ولا حتى تحاولي ذلك. ألا تعرفين القاعدة الأولى في النقاش مع (إيدي)؟ لا تهتمي، واصمتي".

كانت (إيدي) تعتقد أيضاً أن شركات الأدوية الكبرى لديها علاج لمرضى السرطان، ولكن ثمة صفقة بينها وبين الأطباء على كتمان ذلك، بسبب ما تجنيه تلك الشركات والأطباء من نقود.

على عقيدة الحبل بلا دنس، وتراه يتعارض مع تعاليم الكتاب المقدس، لكونها من صلب الإيمان ولا حاجة لإعلان عقيدي خاص. *أما مارتن لوثر فقد قبل الحبل بلا دنس واستند في برهان ذلك إلى القديس أغسطينوس، غير أن سائر البروتستانت يرون أن العقيدة تدخل في إطار المهاترات اللاهوتية.*

وعند إذاعة موسيقا "أنشودة الفرح"، كانت تطلب من (جون) أن يغلق المذياع لأنها مرعبة، تذكّر بالجنائز.

وكانت ترى أيضاً أن على (جون) و(جويس) - أو (جويس) في الحقيقة - ألا يتركا الزجاجات الملأى بالنبيذ، في مكان ظاهر، على مائدة المطبخ.

قالت (جويس): "وهل هذا شأنها؟"

– "يبدو أنها تعتقد ذلك".

– "ومتى تمكنت من تفقّد طاولة مطبخنا؟"

– "في طريقها إلى الحمام لقضاء حاجة، فليس من المتوقع أن تذهب من أجل ذلك إلى الغابة".

– "أنا فعلا لا أرى أن من شأنها...".

– "وأحيانا تدخل لتعد لنا سندوتشات".

– "ثم ماذا؟! هذا مطبخي. مطبخنا".

– "كل ما هنالك أنها تشعر أنها مهددة من المشروب فهي ما تزال ضعيفة أمامه. وهذا أمر لا يمكننا، أنت وأنا أن نفهمه".

مهددة .. مشروب ..ضعيفة. ما هذه الكلمات التي يستخدمها (جون)؟

كان عليها أن تفهم، وفي تلك اللحظة بالذات، حتى وإن لم يكن هو نفسه قد عرف ذلك بعد، بأنه بدأ يحب. وهذا فيه دلالة على امتداد زمني، انزلاق. ويمكن أيضاً رؤية الأمر على أنه سقوط متسارع، أي لحظة السقوط، فـ(جون) الآن ليس واقعاً في حب ـ(إيدي)، لكنه، وفي أي لحظة، قد يقع في حبها. وذلك أمر لا يمكن تصوّر إمكانية حدوثه، إلا أن تتصور ضربة بين العينين، أو حدوث كارثة أو مصيبة مفاجئة، أو تتخيل قدراً يقع فيجعل الشخص السليم عاجزاً، أو أن تتذكر تلك النكتة الشريرة التي تحيل العينين السليمتين حجرين أصمين.

شرعت (جويس) في إقناعه بأنه على خطأ. فمعرفته بالنساء تكاد لا تُذكَر. بل لا خبرة له البتَّة، إلا بها هي. كانا يعتقدان أن تعدّد الشركاء هو

أمر عبثي، وأن الزنا مُدمِّر ومُهلك. وهي الآن تتساءل، هل ينبغي أن يجرِّب أو يلهو ويعبث قليلاً؟

كان قد قضى شهور الشتاء الحالكة حبيس ورشته، معرضاً لآراء (إيدي) الواثقة. ذلك أمر يشبه الإصابة بمرض ما نتيجة التعرض للهواء الفاسد.

ستدفعه (إيدي) إلى الجنون، لو تابع معها على هذا المنوال، وأخذ كلامها على محمل الجد.

قال: "فكرت في هذا. وربما سبق لها وفعلت ذلك بي".

قالت (جويس) إن هذا كلام مراهقين سخيف، يجعله يبدو أبله ومغلوباً على أمره.

– "ماذا تظن نفسك؟ فارساً من **فرسان المائدة المستديرة**[1]؟ أم أنك واقع تحت تأثير دواء مسحور دسَّه لك أحدهم؟"

ثم اعتذرت. وقالت إن الشيء الوحيد الذي يمكن فعله، هو أن يتعاملا مع الأمر وكأنه انتكاسة. أمر سوف ينظران إليه يوماً ما على أنه مجرد خلل طارئ في مسيرة حياتهما الزوجية.

قالت: "وسنتخطى ذلك".

نظر إليها (جون) بعطف وهو شارد الذهن أيضاً.

قال: "لم يعد هناك "**نحن**"".

(1) **فرسان المائدة المستديرة:** هي أسطورة إنكليزية تحكي عن مجموعة من الفرسان الشجعان كانوا يجتمعون حول مائدة مستديرة للتشاور حول جميع الامور العسكرية ولاتخاذ موقف موحد حولها زمن الملك آرثر الذي أعدّ مائدة مستديرة ليجلس حولها مائة من الفرسان يمثّلون زعماء المملكة دون أن يكون لواحد منهم ما يميّزه عن غيره حتى تنتفي بينهم المنافسة. كان الفرسان في كتابات العصور الوسطى يُعدّون عضوية المائدة المستديرة شرفًا كبيرًا. فكان شجعان الرجال يأتون إلى بلاط الملك آرثر، من بلدان كثيرة، على أمل أن يتم اختيارهم لهذه العضوية.

كيف أمكن لهذا أن يحدث؟ سألت (جويس) (جون)، ونفسها، ثم آخرين. تلميذة نجار ثقيلة الخطا، بليدة، ترتدي سراويل فضفاضة وقمصاناً من الصوف الناعم قصيرة الأكمام، و - طوال الشتاء - معطفاً سميكاً باهت اللون، تعلق به نشارة الخشب، وفكر معاند يتنقل من كلام مكرور مبتذل أو حماقة إلى أخرى، مدّعية أن كل خطوة في رحلتها هي قانون كوني؛ شخص كهذا يتفوق على (جويس) ذات الساقين الطويلتين والخصر النحيل وضفيرة الشعر السوداء الحريرية الطويلة، وخفة الدم، والقدرة على عزف الموسيقا، والترتيب الثاني في الصف في اختبار الذكاء.

تقول (جويس): "أنا سأخبرك كيف حدث هذا، كما أظن". وذلك في فترة، أصبح فيها النهار أطول، وبدأت أزهار الزنبق تتفتح في الحفر والأخاديد داخل الغابة، وبدأت تذهب لتدريس الموسيقا مرتدية نظارات، عدساتها ملونة، لتواري عينين متورمتين من البكاء والشرب، وبدلاً من أن تقود سيارتها إلى البيت بعد العمل، كانت تتجه إلى حديقة (ولنغدون) راجية أن يأتي (جون) باحثاً عنها، خشية أن تنتحر. (مع أنه لم يفعل ذلك سوى مرة واحدة فقط).

قالت: "أظن أن هذا حدث لأنها عملت في الشارع. المومسات يوشمن أجسادهن لأسباب مهنية، فالرجال تثيرهم مثل هذه الأشياء. لا أقصد الوشم، بالطبع، مع أنه يثيرهم أيضاً، ولكن ما أقصده هو كونهن معروضات للبيع، ومتاحات بسهولة، ولديهن خبرة. لكنها تابت الآن. تشعر إذا ما نمت معها كأنك تنام مع مريم المجدلية، هذا هو الحال. وهو في الجنس يشبه الطفل. ذلك كله يثير الغثيان".

لديها الآن صديقات يمكنها أن تتكلم معهن بهذا الأسلوب. وكل واحدة منهن وراءها قصة. كانت تعرف بعضهن من قبل، لكن ليس كما تعرفهن الآن. الآن يتبادلن الأسرار، ويحتسين الشراب، ويضحكن حتى تنزل دموعهن. يقلن إنهن لا يمكنهن تصديق الرجال، وما يفعله الرجال. أمور غبية وتثير الاشمئزاز. لن تستطيعوا تصديق ذلك.

وهذا ما يجعلها صحيحة وحقيقية.

خلال هذه المحادثات، تشعر (جويس) بتحسّن. تشعر بذلك فعلاً. تقول إنها الآن تمرّ فعلاً بلحظات تشعر فيها بالامتنان لـ(جون)، لأنها تشعر أنها على قيد الحياة أكثر من أي وقت مضى. شيء مُروِّع لكنه رائع. بداية جديدة. حقيقة عارية. حياة عارية.

ولكنها عندما كانت تستيقظ في الثالثة أو الرابعة فجراً، كانت تتساءل أين هي. ليست في بيتهما بعد الآن. فـ(إيدي) هي التي في ذلك المنزل الآن. (إيدي) وطفلتها و(جون). وكان هذا تحولاً تفضّله (جويس) نفسها، وترى أنه قد يعيد إلى (جون) صوابه. انتقلت إلى شقة في البلدة تملكها معلمة كانت في إجازة. كانت تستيقظ في الليل وأضواء لافتة المطعم الوردية المرتعشة تبرق في الناحية الأخرى من الشارع وتدخل من نافذتها، لتلقي بضوئها على بعض موجودات المعلمة المكسيكية: أصص نبات الصبار، ونبتة عيون القطة المتدلية والأغطية المخططة بلون الدم الجاف. رؤى السكر تلك كلها، ذلك الانتعاش كله، كان يندفع منها كاندفاع القيء. وباستثناء ذلك، لم تكن تعاني، في اليوم التالي على شرب المشروبات الكحولية، من صداع. كانت قادرة على أن تسبح في بحيرات من الكحول ثم تنام وتصحو جافة ومتماسكة مثل الورق المقوّى.

حياتها انتهت. فاجعة عادية.

الحقيقة أنها ما تزال ثملة، مع أنها كانت تشعر أنها قد صَحَتْ تماماً. كانت معرضة لخطر أن تستقل سيارتها وتقودها إلى منزلهما. ليس الخطر في أن تقع في قناة تصريف، لأنها أصبحت تقود السيارة ببطء شديد واتزان، بل الخطر في أن تركنها في الساحة عند النوافذ المظلمة وتصيح على (جون) أن عليهما التوقف عن ذلك.

كفى! هذا ليس صواباً. قل لها أن تنصرف.

تذكّر حينما نمنا في الحقل وصحونا والبقر من حولنا يمضغ العشب، ولم نكن نعلم، في الليل، أن ثمة أبقاراً هناك. تذكر حينما استحممنا في غدير ماء بارد كالثلج. وعندما نجمع نبات الفطر في جزيرة (فانكوفر) ونعود بالطائرة إلى (أونتاريو) لنبيعه هناك وندفع ثمن تذاكر الرحلة. ذلك عندما كانت أمك مريضة، وكنا نظنها على وشك أن تفارق الحياة. كنّا نقول، يا لها من نكتة، لم نكن تحت تأثير المخدرات، ومع ذلك ذهبنا في تلك الرحلة براً بالوالدين.

أشرقت الشمس فأخذت ألوان الدهان المكسيكية تبهر عينيها ببشاعتها الزائدة، وبعد فترة نهضت واغتسلت وتبرّجت، ثم شربت قهوة أعدتها ثقيلة مثل الطين وارتدت بعض ثيابها الجديدة. كانت قد اشترت قمصاناً فضفاضة وتنانير واسعة، وأقراطاً مزينة بريش بألوان قوس قزح. وكانت تذهب لتدريس الموسيقا في المدارس وكأنها راقصة غجرية أو نادلة في حفل. كانت تضحك لأي شيء وتغازل أياً كان؛ الرجل الذي يقدم لها الفطور في المطعم الصغير أسفل البناء، والغلام الذي يملأ سيارتها بالوقود، والموظف الذي يبيعها طوابع البريد في مكتب البريد. كانت تظن أن (جون) سيسمع كم هي جميلة، وسعيدة، ومثيرة؛ كيف يمكنها ببساطة أن تدهش الرجال جميعهم. كانت ما إن تخرج من شقتها حتى تظن نفسها واقفة على خشبة المسرح، وأن (جون) هو المشاهد الرئيس، وإن بطريقة غير مباشرة. مع أن (جون) لم يكن يوماً ممن تنطلي عليهم المظاهر الاستعراضية أو السلوك المترع بالإغراء، ولم يفكر قطّ في أن ذلك هو سرّ جاذبيتها. كانا، عندما يسافران، يحملان معهما حقيبة ثياب مشتركة، فيها جوارب سميكة وسراويل جينز وقمصان غامقة الألوان ومعاطف.

تحوّل آخر.

حتى مع أصغر الأطفال وأكسلهم ممن تدرّسهم، أصبحت نبرة صوتها ألطف، وضحكتها ماكرة، وتشجيعها لا يُقاوم. كانت تعدّ تلاميذها لحفل

نهاية العام الدراسي، ولم تكن من قبل متحمسة لمثل حفلات الأداء الجماعي هذه، فقد كانت ترى أنها تعيق تقدم التلاميذ الموهوبين لأنها تدفعهم إلى موقف ليسوا مستعدين له. وكل ذلك الجهد والتوتر لن ينتج سوى قيم زائفة. أما في هذا العام، فكانت تزج نفسها في كل جانب من جوانب العرض: البرنامج، الإضاءة، التقديمات، وبالطبع الأداء. وكانت تدعي أن ذلك ممتع؛ للتلاميذ، وللجمهور. وكانت واثقة من أن (جون) سيحضر الحفل. كانت ابنة (إيدي) واحدة من المشاركات في الأداء، لذلك فـ(إيدي) أيضاً لابد أن تحضر. ولابد أن (جون) سيضطر إلى مرافقة (إيدي).

إنه الظهور الأول لـ(جون) و(إيدي) كزوجين أمام سكان البلدة.

إعلان زواجهما أمر لا مهرب لهما منه. لم تكن مثل هذه التحولات في حياتهما جديدة على الأسماع، خصوصاً عند أولئك الذين يعيشون في جنوب البلدة. ولكنها أيضاً لم تكن شائعةً. ومع أن ما قاما به لم يكن مخزياً، إلا أن ذلك لا يعني أنه لم يكن لافتاً للانتباه. فهناك فترة ضرورية من لفت الانتباه قبل استقرار الأوضاع واعتياد الناس على الزواج الجديد. ولكن ذلك حصل، وبدأ الزوجان يظهران وهما يتبادلان الحديث مع المنبوذين في محل البقالة، أو ،أقله، أن يلقيا التحية عليهم.

ولكن لم يكن هذا هو الدور الذي ترى (جويس) نفسها تؤديه، على مرأى من (جون) و(إيدي)، أو في الحقيقة على مرأى من (جون) وحده، في أمسية الحفلة.

فماذا كانت ترى؟ الله أعلم. لم تتخيل، في أي لحظة، بأن تؤثر في (جون) تأثيرا إيجابياً فيعود إلى رشده، فور أن تظهر على المسرح، وتلاقي استحسان الجمهور في نهاية العرض. لم تتخيل أن قلبه قد ينفطر ويندم على حماقته حالما يراها سعيدة وفاتنة ومتماسكة، وليست حزينة منتحبة وعلى حافة الانتحار. لكنها تخيلت أمراً غير بعيد عن هذا، أمراً لم تتبين ماهيته، لكنها لم تستطع أن تمنع نفسها من تمنيه.

كانت الحفلة من أروع الحفلات على الإطلاق. أجمع الكل على هذا. قالوا إنها كانت أكثر حماسةً، وأكثر فرحاً، ولكن أكثر توتراً أيضاً. كانت أزياء الأطفال متناسقة مع الموسيقا. ووجوههم مزينة بحيث لا يبدو عليهم الخوف، أو يظهرون وكأنهم قرابين.

وحينما ظهرت (جويس) في النهاية كانت ترتدي ثوباً حريرياً أسود طويلاً يلمع كالفضة كلما تحركت. وخلخالاً فضياً وحلية صغيرة رخيصة في شعرها غير المربوط. كان يخالط صيحات استحسان الجمهور بعض الصفير.

أما (جون) و(إيدي) فلم يحضرا الحفل.

- 2 -

تقيم (جويس) و(ماتْ) حفلة في بيتهما في (فانكوفر الشمالية).

وذلك احتفالاً بعيد ميلاد (ماتْ) الخامس والستين. (ماتْ) طبيب نفساني، وعازف كمان هاوٍ بارع. وهكذا التقى بـ(جويس)، التي أصبحت الآن عازفة كمان كبير (تشيلو) محترفة، وزوجته الثالثة. وكانت (جويس) تقول دوماً: "انظر إلى هؤلاء الناس هنا، إنها قصة حياة حقاً".

(جويس) امرأة نحيلة الجسم، حريصة على مظهرها، شعرها أشيب بلون القصدير، وظهرها مقوّس قليلاً لعله ناجم عن إفراطها في تدليل آلتها الموسيقية الضخمة، أو ربما نتيجة اعتيادها الإنصات بتركيز، ولأنها دائمة التأهب للكلام.

حضر الحفل، بالطبع، زملاء (ماتْ) في الكلية الذين يعدّهم أصدقاء شخصيين. و(مات) رجل سخي، لكنه صريح وواضح، وهذا يجعل قلّة من الزملاء يندرجون في قائمة الأصدقاء الشخصيين. كما تحضر الحفل، أيضاً، زوجته الأولى، (سالي)، ومعها مرافقتها التي ترعى شؤونها. كانت (سالي)

قد أصيبت في دماغها إثر حادث سير وهي في التاسعة والعشرين من عمرها، ومن المرجح أنها لا تعرف من هو (ماتْ)، ولا أولادها الثلاثة الشبان، ولا حتى البيت الذي عاشت فيه أيام كانت زوجة شابة. ولكن سلوكها المهذب بقي كما هو لم يُمس، فهي تبتهج بلقاء الناس، حتى وإن كانت قد التقتهم أوّل مرة قبل خمس عشرة دقيقة فقط. أما مرافقتها فاسكتلندية نحيلة الجسم أنيقة توحي أنها غير معتادة، في الغالب، على حضور حفلات صاخبة كهذه وأنها لا تحتسي مشروباً خلال أدائها عملها.

كانت زوجة (ماتْ) الثانية، (دوريس)، قد عاشت معه أقل من عام، على الرغم من أنها ظلت زوجة له ثلاث سنين. وهي تحضر الحفل مع عشيقتها (لويز) التي تصغرها بكثير ومعها ابنتهما الرضيعة التي وضعتها لويز قبل أشهر قليلة. ظلت (دوريس) على علاقة صداقة بـ(ماتْ)، وصديقة حميمة لأصغر أبنائه من (سالي)، وهو (تومي) الذي كان ما يزال صغيراً جداً حينما تزوجت والده، فبقي في رعايتها. وكان ابنا ماتْ الكبيران حاضرين ومعهما أطفالهما ووالدتا أطفالهما، مع أن واحدة منهما لم تعد متزوجة من الأب الذي حضر وبصحبته عشيقته الحالية وابنها الذي تشاجر مع أحد أبناء العائلة على الدور في الجلوس على الأرجوحة.

أحضر (تومي) معه لأول مرة عشيقه (جاي) الذي لم ينطق بكلمة بعد، مما جعل (تومي) يقول لـ(جويس) إن (جاي) غير معتاد على أجواء العائلات.

قالت (جويس) "أعرف شعوره. فقد مرَّ عليّ وقت كنت فيه، مثله، غير معتادة على الأجواء العائلية إطلاقاً". تضحك (جويس)، وقلّما تتوقف عن الضحك، وهي تشرح مكانة كل عضو رسمي وغير رسمي من أعضاء ما كان يطلق عليه (ماتْ) اسم العشيرة. ليس لديها هي بالذات أبناء، على الرغم من أنه كان لها زوج سابق، واسمه (جون)، الذي يعيش هانئاً قرب الساحل في مدينة صناعية صغيرة زال مجدها. دعته إلى الحفل لكنه لم يتمكن من الحضور. فقد كان ذلك اليوم يوم تعميد حفيد زوجته الثالثة. وقد وجّهت

(جويس)، بالطبع، دعوة للزوجة أيضاً، واسمها (تشارلين) وهي تدير مخبزاً، فردَّت بدورها برسالة لطيفة حول التعميد، مما جعل (جويس) تقول لـ (ماتْ) إنها لا يمكن أن تتصور أن يكون (جون) قد تديَّن فجأة.

"كنت أتمنى فعلا لو تمكَّنَا من الحضور" قالت (جويس) لأحد الجيران (وقد دعي الجيران كي لا يشكوا من الضوضاء). عندها كان يمكن لي أن أحظى بحصة من التعقيدات، وأضافت: "كانت له زوجة ثانية ولكنني لا أعرف البتة أين هي، وأظنه هو نفسه لا يعرف أيضاً". ثمة طعام كثير، منه ما أعدَّته (جويس) و(ماتْ)، ومنه ما أحضره المدعوون معهم، وكثير من النبيذ وعصير الفاكهة خفيف الكحول للأطفال، وعصائر كحولية حقيقية ابتكرها (ماتْ) لمثل هذه المناسبات، على شرف تلك الأيام الخالية عندما كان الناس يعرفون حقاً كيف يشربون. يقول إنه أعده في حاوية قمامة نظيفة، مثلما كانوا يفعلون أيام زمان، ولكن الناس اليوم يشمئزون من شرب هذا. وأغلب الشباب ينفرون منه.

حديقة المنزل واسعة. فيها لعبة الكرات الخشبية (كروكيه) لمن يرغب، والأرجوحة المتنازع عليها تعود إلى أيام طفولة (ماتْ)، وقد أخرجها من المرآب. إن أغلب الأطفال لا يعرفون من الأراجيح إلا تلك التي في الحدائق العامة، أو تلك الأراجيح البلاستيكية التي يقتنيها البعض في حدائق منازلهم. ومن المؤكد أن (ماتْ) هو واحد من أواخر سكان (فانكوفر) الذين ما زالوا يحتفظون بأرجوحة من أيام الطفولة، وممن ما يزالون يعيشون في المنزل الذي نشؤوا فيه، وهو منزل على طريق (وندسور) على سفح جبل (غراوز)، على طرف ما كان ذات يوم غابة. إلا أن أغلب البيوت اليوم قد تجاوزت هذا المنزل إلى أعلى سفح الجبل، وأغلبها كالقلاع في كل منها مرآب للسيارات. يقول (ماتْ) إنه سيأتي يوم يختفي فيه هذا المنزل. فالضرائب مرعبة. سيزول حتماً، ويحل محله بناءان قبيحان من نوع ما.

لا تستطيع (جويس) أن تتخيل حياتها مع (ماتْ) في أي مكان آخر. فثمة أشياء كثيرة تحدث هنا دوماً. أناس يأتون وآخرون يذهبون وقد يتركون

أشياء يعودون لاحقاً لاستردادها (من بينها الأطفال). فرقة الرباعي الوتري التي تجتمع في غرفة مكتب (ماتْ) مساء كل يوم أحد، وملتقى الأخوية التوحيدية الذي يجتمع أعضاؤها في الصالة مساء كل أحد، وخطة حزب الخضر الاستراتيجية التي كانت توضع في المطبخ. ومجموعة قراءة الكتب التي كانت تقيم نشاطها أمام البيت، بينما يكشف البعض تفاصيل دراما الواقع في المطبخ (ويكون حضور جويس ضرورياً في المكانين كليهما). بينما ينهمك (ماتْ) وبعض زملاء الكلية في وضع خطة استراتيجية في غرفة المكتب وقد أغلقوا الباب خلفهم.

وتلاحظ (جويس) أنها نادراً ما تكون و(ماتْ) وحدهما إلا في السرير.

حيث يكون أيضاً منكباً على قراءة شيء مهم".

بينما تكون هي منهمكة في قراءة شيء لا أهمية له.

ولا بأس، مادام يحمل قدراً هائلاً من المرح وطيب المعشر وهو ما تحتاج إليه. حتى في الكلية- حيث ينشغل مع طلبة الدراسات العليا، والمتعاونين معه، والأعداء المحتملين، وأولئك الذين يبخسون الناس أشياءهم- يبدو، أنه يتحرك وسط دوامة لا يستطيع تدبير أمورها إلا بمشقة. كان ذلك كله يبدو مواسياً لها، وقد يظل كذلك لو توافر لها الوقت لتنظر إليه من الخارج. لعلها كانت تحسد نفسها من الخارج. ولعل هناك من يحسدها، أو، على الأقل، يعجب بها، معتقدين أنها ملائمة له تماماً، بكل ما لديها من صداقات وواجبات ونشاطات، ووظيفتها أيضاً. فمن يراها الآن لن يتصور أنها أول ما قدمت إلى (فانكوفر) كانت تشعر بالوحدة إلى حد أنها قبلت الخروج مع عامل مصبغة الملابس الذي كان يصغرها بعقد من السنين. والذي هجرها بعد ذلك أيضاً.

ها هي تسير على العشب تحمل على ذراعها شالاً، إلى السيدة (فاولر) العجوز، والدة (دوريس)، الزوجة الثانية، والشاذة التي مارست الشذوذ في وقت متأخر من حياتها. لا تستطيع السيدة (فاولر) الجلوس في الشمس،

ولكنها ترتعش إن جلست في الظل. وكانت تحمل في يدها الأخرى كأساً من عصير الليمون الطازج للسيدة (غووان) مرافقة (سالي) الدائمة. فقد وجدت السيدة (غووان) أن شراب الأطفال قليل الكحول حلو المذاق أكثر مما ينبغي. وهي لا تسمح لـ(سالي) أن تشرب أي شيء، خشية أن ينسكب على ثوبها الجميل أو أن ترمي به أحداً في لحظة مرح. ويبدو أن (سالي) لا تبالي بهذا الحرمان.

وفي أثناء سيرها على المرج انضمَّتْ (جويس) إلى حلقة من الشبان الجالسين، (تومي) وصديقه الجديد وأصدقاء آخرين كانت تراهم غالباً في البيت، وآخرين تعتقد أنها لم يسبق لها أن رأتهم من قبل.

تسمع (تومي) يقول: "لا، أنا لست (**إيزادورا دُنكان**[1])"

يضحك الجميع.

عرفت أنهم يلعبون لعبة صعبة نخبوية، يلعبها الناس المترفون، كانت شائعة قبل سنوات. ماذا كان اسمها؟ تظن أن اسمها يبدأ بحرف (الباء). (إنها **بكستيهود**[2]!). قالتها بصوت مرتفع.

"هل تلعبون الـ (بكستيهود)؟"

يقول تومي "أصبت في حرف الباء على الأقل"، ثم ضحك فضحك الآخرون.

[1] **أنجيلا إيزادورا دُنكن** (1877 - 1927)، هي راقصة أمريكية، وُلدت في كاليفورنيا، لكنها عاشت وقضت معظم حياتها في أوروبا الغربية والاتحاد السوفييتي منذ سن الثانية والعشرين حتى وفاتها في سن الخمسين. قدمت إيزادورا العديد من العروض الفنية، التي نالت استحسان وإعجاب الجماهير في جميع أنحاء أوروبا وروسيا. ونتيجة تعاطفها تجاه الاتحاد السوفييتي، صدر قرار بنفيها خارج الولايات المتحدة.

ماتت في حادث سيارة مُفجع في نيس، بفرنسا، وذلك عندما تحركت السيارة التي كانت بها، علق وشاحها الحريري، المُلتف حول عنقها، بمحور العجلة الخلفية للسيارة مُسبباً موتها على الفور بعد أن انكسرت رقبتها.

[2] **ديتريتش بوكستيهيود** (39/1637- 1707): ألماني دنماركي. عازف أرغن ومؤلف موسيقي. يعدّ أهم مؤلف موسيقي في ألمانيا في القرن السابع عشر. أثّر في المؤلفين الموسيقيين ومنهم (باخ).

يقول. انظري. عروستي، ليست بكماء كثيراً. لكنها موسيقيَّة. ألم يكن بكستيهودي موسيقيَّاً؟"

قالت (جويس) بشيء من الغضب: "مشى بكستيهود خمسين ميلاً ليسمع (باخ) وهو يعزف على آلة الأَرْغُن الموسيقية. نعم، لقد كان موسيقيَّاً".

قال (تومي): "اللعنة حقاً".

تنهض فتاة من الحلقة، فيناديها (تومي): " كريستي، كريستي، ألا تريدين مواصلة اللعب؟"

"سأعود. فقط سأتوارى بين الشجيرات مع سيجارتي القذرة هذه".

ترتدي هذه الفتاة فستاناً أسود مكشكشاً وقصيراً يجعل المرء يظنه قطعة ملابس داخلية، أو قميص نوم، وعليها سترة بسيطة سوداء قصيرة الياقة. كان شعرها باهت اللون، ووجها شاحباً مراوغاً، وحاجباها غير مرئيين. كرهتها (جويس) من النظرة الأولى. بدت لها من الفتيات اللاتي لا مهمة لهن في الحياة إلا إقلاق راحة الآخرين. تتطفل هذه الفتاة، وتعتقد (جويس) أنها قد فعلت ذلك حقاً، على حفلة في منزل أناس لا تعرفهم، لكنها تشعر أن من حقها أن تحتقرهم، بسبب سطحيتهم وحفاوتهم البورجوازية. (هل ما يزال الناس يستخدمون كلمة بورجوازي حتى الآن؟)

ثم إنه ليس هناك ما يوحي بأنه ممنوع على الضيف أن يدخن ما يشاء حيثما يشاء. إذْ لن تجد حولك تلك اللافتات الصغيرة المنمَّقة التي تدل على ذلك، حتى داخل البيت نفسه. تشعر (جويس) أن الكثير من بهجتها قد تبدد.

"تومي" تقول فجأة. "تومي، هلَّا أخذت هذا الشال للجدة (فاولر)؟ الظاهر أنها تشعر بالبرد. وعصير الليمون للسيدة (غوان). تعرفها! تلك التي مع أمك".

لا ضير من تذكيره ببعض العلاقات والمسؤوليات.

يقف (تومي) على قدميه بسرعة ورشاقة.

يقول "بوتيتشيلي". آخذاً عنها الشال والكأس.

"آسفة. لم أكن أقصد أن أفسد عليكم لعبتكم".

"لسنا ماهرين فيها على أية حال". ردَّ ولد تعرفه. إنه (جوستين).

"لسنا أذكياء كما كنتم أنتم أيها الناس".

قالت (جويس) "مثلما كنا، صحيح". ثم تشعر بالتردد للحظة، ماذا ستفعل وإلى أين ستذهب.

يغسلون الأطباق في المطبخ. (جويس) و(تومي) وصديقه الجديد (جاي). انتهت الحفلة، وغادر الناس بعد أن تبادلوا العناق والقبلات والعبارات الودودة، والبعض يحمل أطباق طعام لا يتسع لها برَّاد (جويس). تخلَّصت من بقايا السلطة الذابلة، والكعك المحشو بالكريمة، وفطائر البيض المسلوق.

لم يؤكل من فطائر البيض المسلوق إلا القليل على أية حال، فهو من الأكلات قديمة الطراز.

ويحتوي على الكثير جداً من الكوليسترول.

قالت (جويس)، وهي ترمي ملء طبق كبير من طعام في حاوية النفايات: "للأسف، أن يكون مصير هذا الطعام كله القمامة، وقد احتاج جهداً ووقتاً طويلاً لإعداده. لعله يذكِّر الناس بعشاءات الكنيسة".

قال (جاي): "كانت جدتي تصنع لنا مثل هذه". كانت تلك أولى الكلمات التي يوجهها إلى (جويس)، فرأت (تومي) ينظر إليها نظرة امتنان. وهي نفسها تشعر بالامتنان له، مع أنه وضعها في فئة واحدة مع جدته.

قال (تومي): "أكلنا الكثير منها وكانت لذيذة". ظل (تومي) و(جاي) يعملان جنباً إلى جنب مع (جويس) نصف ساعة على الأقل يجمعان الأكواب والأطباق وأدوات المائدة المبعثرة في المرج وفي الشرفة وفي شتى أرجاء البيت، حتى في الأماكن غير المتوقعة مثل أصص الأزهار وتحت مخدات الأرائك.

ملأ الولدان - فهي تراهما ولدين- غسالة الصحون ببراعة أكثر منها وهي في حالتها المتعبة هذه، وحضَّرا المياه الساخنة وسائل الجلي، ومياه الشطف الباردة في حوض المجلى لغسل الكؤوس.

قالت (جويس): "كان يمكن أن نبقي الكؤوس، للدورة التالية في غسالة الصحون"

لكن (تومي) لم يوافق، وقال: "ما كنت لتفكري في وضعها في غسالة الصحون لو لم تفقدي سلامة عقلك بعد هذا اليوم المتعب الطويل". جاي يجلي، و(جويس) تجفف و(تومي) يضعها في مكانها. ما زال يتذكر مكان الأشياء في هذا البيت. وفي الرواق الخارجي يتجادل (ماتْ) جدالاً عسيراً مع زميل له من زملاء القسم. يبدو أنه غير ثمل مثلما بدا، قبل وقت قصير، عندما بالغ في الربت على الأكتاف والمعانقات وعبارات الوداع المطولة. تقول (جويس): "قد أكون فقدت سلامة عقلي. فأكثر ما أمقته الآن هو هذه الأواني المقرفة، وأفكر في أن أرميها، وأشتري آنية بلاستيكية بدلاً منها".

يقول (تومي) "إنها أعراض متلازمة ما بعد الحفلة. كلنا نعرفها جيداً".

تقول (جويس): "ومن إذن تلك الفتاة ذات الفستان الأسود؟ التي تركت اللعب وغادرت".

"(كريستي)؟ لا بد أنك تقصدين (كريستي). (كريستي أوديل) هي زوجة (جوستين)، لكنها ظلت تحمل اسمها الأصلي. تعرفين (جوستين)، أليس كذلك؟!".

"طبعاً أعرفه، لكني لم أكن أعرف أنه متزوج".

"كم كبروا!". يقول (تومي) مازحاً.

ثم يضيف: "يبلغ (جوستين) الآن الثلاثين من عمره. وهي أكبر منه سناً، ربما".

يقول (جاي): "بالتأكيد هي كذلك".

تقول (جويس): "إنها تبدو مثيرة للاهتمام. ما قصتها؟"

"إنها كاتبة. جيدة".

ينحني (جاي) على المغسلة، محدثاً جلبة، لا تستطيع (جويس) أن تفسرها.

قال (تومي)، موجهاً كلامه إلى (جاي): "إنها تميل أكثر إلى العزلة".

"هل أنا محق؟ هل توافقني الرأي؟"

يقول (جاي) جازماً: "وهل تظن نفسها شخصاً مهماً؟".

قال (تومي): "حسناً، لقد نشرت كتابها الأول".

"لقد نسيت عنوان ذلك الكتاب. لكن ذلك العنوان من نوعية كيف تصدر كتاباً. لم يكن عنواناً موفقاً، كما أظن. ولكن عندما يصدر المرء كتابه الأول، يظن أنه شخص مهم لفترة من الزمن".

بعد أيام قليلة، وبينما كانت (جويس) تمرّ بمتجر بيع كتب في (لونسديل)، رأت صورة الفتاة على ملصق إعلاني، ومكتوب عليه اسمها: (كريستي أوديل). ترتدي قبعة سوداء، والسترة السوداء الصغيرة نفسها، الأنيقة والبسيطة ذات الياقة القصيرة، التي كانت ترتديها في الحفل.

ومع أنه ليس فيها ما يلفت النظر فعلاً، لكنها تحدق في الكاميرا، بنظرة مكلومة ملؤها الكآبة والقلق.

أين رأتها (جويس) من قبل؟ في الحفلة، بالتأكيد.

لكن حتى في تلك الحفلة، وفي غمرة الكراهية غير المسوَّغة التي شعرت بها تجاهها، شعرت أنها سبق أن رأت ذلك الوجه من قبل.

طالبة؟ كان ثمة الكثير من الطالبات في الفترة التي كانت تدرِّس فيها.

تدخل متجر بيع الكتب، وتشتري نسخة من الكتاب.

كان عنوان الكتاب "كيف علينا أن نعيش"، مكتوباً هكذا غير متبوع بعلامة استفهام. وقالت لها السيدة التي باعتها إياه: "لو أَعَدْتِهِ يوم الجمعة بين الثانية والرابعة بعد الظهر، ستكون الكاتبة موجودة هنا، لتوقعه لك".

"فقط عليك ألا تنزعي اللصاقة الذهبية الصغيرة الدَّالة على أنك اشتريته من مكتبتنا هذه".

لم تفهم (جويس) قطّ معنى أن يحتشد بعض الناس ويصطفوا لإلقاء نظرة على الكاتب، ثم المغادرة مع نسخة كتاب وقد وقَّع عليها باسمه شخص غريب. لذلك تهمهم بأدب همهمة لا يفهم منها القبول أو الرفض.

هي أصلاً لا تعرف إن كانت ستقرأ الكتاب أم لا. فهي مشغولة هذه الأيام بقراءة كتابين من كتب السيرة الذاتية ممتعين ومفيدين، وهي واثقة أنهما أقرب إلى ذائقتها مما سيكون عليه هذا الكتاب.

"**كيف علينا أن نعيش**"، هي مجموعة قصصية، وليست رواية. وهذا بحد ذاته محبط ومُخيِّب للأمل. هذا لأنه يضعف من سلطة الكتاب، ويجعل المؤلف وكأنه يتعمشق فحسب على أبواب الأدب، بدلاً من أن يكون مستقراً في داخله بأمان.

ومع ذلك تصطحب (جويس) الكتاب إلى سريرها في تلك الليلة، وتنظر بدافع من الواجب إلى جدول المحتويات فيه، فيلفت نظرها في منتصفه أحد العناوين: "كيندرتوتنليدر"

ماهلر. أرض مألوفة. تنتقل إلى تلك الصفحة بطمأنينة. وثمة شخص، ولعلَّها الكاتبة نفسها، رأى ضرورة تقديم ترجمة لعمل كهذا: "أغنيات عن موت الطفولة".

كان (ماتْ) مستلقياً إلى جانبها، وعبَّر فجأة عن ازدرائه واستهجانه بصوت يشبه الشخير.

تعرف من ذلك أنه غير موافق على شيء يقرؤه، ويريدها أن تسأله عنه، فتسأله.

"يا إلهي. هذا الأحمق".

تضع كتاب "**كيف علينا أن نعيش**" مقلوباً ومفتوحاً على صدرها، مصدرة أصواتاً لتظهر له أنها تصغي إليه.

على الغلاف الخلفي للكتاب صورة الكاتبة نفسها، ولكن من دون قبعة. وغير مبتسمة، بل ومتجهمة، ولكنها أقل عجرفة. وبينما يتكلم (ماتْ)، ترفع (جويس) ركبتيها، فتعدِّل بذلك وضعيّة الكتاب أمام ناظريها، وتتمكن من قراءة جمل السيرة الذاتية الموجزة المدوَّنة على الغلاف الخلفي للكتاب.

نشأت (كريستي أوديل) في (رف ريفر) وهي بلدة صغيرة على ساحل ولاية بريتيش كولومبيا. خريجة برنامج الكتابة الإبداعية في جامعة بريتيش كولومبيا. تعيش في (فانكوفر) في بريتيش كولومبيا مع زوجها جوستين، وقطّها تايبيريوس.

وبعدما أوضح لها (ماتْ) ما في الكتاب الذي بين يديه من حماقة، رفع عينيه لينظر إلى الكتاب الذي كانت تقرؤه، وقال: "أهذه هي الفتاة التي حضرت حفلتنا".

"نعم، واسمها (كريستي أوديل). زوجة (جوستين)".

"وقد ألّفتْ كتاباً إذن؟ عمَّ؟"

"قصص؟"

"جيد"

يستأنف قراءته، ثم بعد لحظة، سألها، مبدياً شيئاً من الأسف: "وهل هو ممتع؟"

"لا أعرف بعد".

تقرأ له: "كانت تعيش مع أمها في بيت بين الجبال والبحر...".

وما إن بدأت (جويس) بقراءة هذه الكلمات، حتى شعرت بانزعاج شديد منعها من مواصلة القراءة، أو من مواصلة القراءة وزوجها إلى جانبها. فتغلق الكتاب وتقول: "أظن أنني سأنزل لبعض الوقت".

– "هل يضايقك ضوء المصباح، فأنا على وشك أن أطفئه"

- "لا. أعتقد أني أريد أن أشرب شاياً. أراك بعد قليل".
- "على الأرجح سأكون قد نمت".
- "إذن تصبح على خير".
- "وأنت بخير".

تقبّله وتأخذ الكتاب معها.

كانت تعيش مع والدتها في منزل بين الجبال والبحر. وقبل ذلك كانت تعيش مع السيدة (نولاند) التي كانت ترعى أطفالاً في بيتها. كان عدد الأطفال في بيت السيدة (نولاند) يتغير من وقت لآخر، ولكن عددهم كان كبيراً دائماً. كان الصغار منهم ينامون في سرير يوضع في وسط الغرفة، بينما ينام الكبار في أَسِرَّة متحركة توضع على جانبي سرير الصغار كي لا يتدحرج الصغار ويقعون على الأرض. وفي الصباح كان هناك جرس يُقرع للاستيقاظ، كانت السيدة (نولاند) تقف عند باب الغرفة تقرع الجرس. ثم، عندما تقرعه ثانية، يفترض بك أن تكون قد ذهبت إلى الحمام، وغسلت وجهك، وارتديت ملابسك، وأصبحت مستعداً لتناول الإفطار. كان يفترض بالكبار مساعدة الصغار، وترتيب الأسرّة بعد ذلك. وفي بعض الأحيان، تجد عدداً من الصغار الذين ينامون في السرير الأوسط قد بلل فراشه، لأنه كان يصعب عليهم أن يقوموا في الوقت المناسب، ويتجاوزوا الأطفال النائمين الأكبر سناً منهم. فكان بعض الكبار يشي بهم، بينما كان البعض الآخر أكثر لطفاً وتهذيباً معهم. فكانوا يسحبون الأغطية والشراشف ويغطون الفراش المبلل حتى يجف، وأحياناً كان الأطفال يأوون ليلاًليناموا في السرير، يجده ما يزال رطباً بعض الشيء. كان ذلك أغلب ما تتذكره عن منزل السيدة (نولاند).

ثم ذهبت بعد ذلك لتعيش مع أمها، فكانت أمها تصحبها كل ليلة إلى اجتماع منظمة مكافحة المشروبات الكحولية. وكانت مضطرة لذلك لأنه لم يكن يوجد من تتركها عنده. وفي مقر الجمعية، كانت هناك علبة مكعبات (ليغو) ليلعب بها الأطفال، لكنها لم تكن تحب المكعبات كثيراً.

وبعد أن بدأت طفلتها تتعلم العزف على آلة الكمان في المدرسة، كانت تحضر (الكمان) معها إلى الجمعية. لم يكن بوسعها أن تعزف هناك، وكان لزاماً عليها أن تبقى متشبثة به طوال الوقت، لأنه ملك للمدرسة. وحينما كان صوت المجتمعين يعلو كثيراً، كان يتسنى لها أن تتدرب على العزف بصوت خافت.

كانت المدرسة تعلّم عزف الكمان. ولكن إن لم تكن لديك رغبة في تعلم العزف على آلة موسيقية، فيمكنك أن تتعلم النقر على آلة المثلث الموسيقية، ولكن المعلمة كانت تفضّل أن يتعلم الطالب العزف على آلة أصعب. كانت المعلمة طويلة ذات شعر بني تضفره عادة في ضفيرة واحدة طويلة تنسدل على ظهرها، ولها رائحة تختلف عن رائحة سائر المعلمات. كان بعضهن يتعطرن، أما هي فلم تكن تفعل ذلك قطُّ. كانت تفوح منها رائحة الخشب، أو الموقد، أو الشجر. ولاحقاً أصبحت الطفلة تعتقد أنها رائحة خشب شجرة الأَرْز المسحوق. بعدما ذهبت أم الطفلة لإنجاز بعض الأعمال لزوج المعلمة، أصبح لها رائحة تشبه تلك الرائحة، لكنها لا تتطابق معها تماماً. بدا لها أن الفارق هو أن لأمها رائحة الخشب، بينما للمعلمة رائحة الخشب المغموس بالموسيقا.

لم تكن الطفلة موهوبة جداً، لكنها كانت تبذل جهدها في التدريب. ولم تكن تفعل ذلك حباً بالموسيقا. بل حباً بالمعلمة، ولا شيء آخر.

تضع (جويس) الكتاب على مائدة المطبخ، وتنظر ثانية إلى صورة الكاتبة. هل في ذلك الوجه ما يشبه (إيدي)؟ لا شيء. لا في الشكل ولا في تعبيرات الوجه.

تنهض وتحضر البراندي، وتصب قليلاً منه على الشاي. تفتش في ذاكرتها عن اسم ابنة (إيدي) الصغيرة. بالتأكيد ليس (كريستي). لم تستطع أن تتذكر متى أحضرتها (إيدي) معها إلى المنزل. وفي المدرسة كان ثمة عدد كبير من الأطفال الذين يتعلمون العزف على الكمان.

لم تكن الطفلة عديمة الموهبة تماماً، وإلا لكانت (جويس) وجّهتها إلى تعلّم العزف على آلة أقل صعوبة من الكمان. ولكنها أيضاً لم تكن موهوبة، وقد قيل ذلك فعلاً، وإلا لكان اسمها برز ورسخ في الأذهان. وجه لا يبدو عليه أي تعبير. مجرد بقعة من طفولة أنثوية. ومع ذلك فقد كان ثمة شيء ما ميزته (جويس) في وجه الفتاة، المرأة، الناضجة.

ألا يحتمل أنها كانت تأتي إلى المنزل عندما كانت (إيدي) تساعد (جون) أيام السبت؟ أو حتى عندما كانت (إيدي) تأتي زائرة، لا لتعمل بل لتطمئن على سير العمل، أو لتمدَّ يد العون إن كان ثمة حاجة لذلك. لتراقب ما يفعله (جون)، وتقحم نفسها في أي حوار يجريه مع (جويس) في يوم إجازتها الثمين.

(كريستين). طبعاً. كان ذاك هو اسمها. ويختصر ببساطة إلى (كريستي).

لا بد أن (كريستين) كانت تعرف، بطريقة أو بأخرى، بالعلاقة الغرامية. لا بد أن (جون) كان يذهب إلى الشقة في زيارة غير متوقعة، تماماً مثلما كانت (إيدي) تمرّ على المنزل. ولا بد أن (إيدي) كانت تجسّ نبض الطفلة.

كم تحبين (جون)؟

كم تحبين منزل (جون)؟

ألن يكون رائعاً أن تذهبي لتعيشي في منزل (جون)؟

أمك و(جون) يحبان بعضهما حبّاً جمّاً، وعندما يحب شخصان أحدهما الآخر إلى هذا الحد، فإنهما يرغبان في العيش سوية في بيت واحد. معلمتك التي تعلمك العزف و(جون) لا يحبان بعضهما بقدر ما يحب (جون) وأمك واحدهما الآخر، ولذلك ستعيشين أنت وأمك و(جون) في بيت (جون)، وستغادر معلمة الموسيقا لتعيش في شقة.

وهذا كله غير صحيح، فـ(إيدي)، ولنكن منصفين، لم تكن تثرثر بمثل هذه الحماقات.

تعتقد (جويس) أنها تعرف المنحى الذي ستسلكه القصة. سوف تضطرب حياة الطفلة بسبب صفقات الكبار وتضليلهم وخداعهم، وتُنْقَل من مكان لآخر. ولكنها، عندما تتناول الكتاب من جديد لتقرأ فيه، تكاد لا تجد فيه ذكراً لأي انتقال من مسكن لآخر.

كل شيء كان يتمحور حول حب الطفلة للمعلمة.

يوم الخميس، يوم حصة الموسيقا، هو أهم أيام الأسبوع، وكانت سعادة الطفلة أو تعاستها، تتوقف على نجاحها في الأداء أو فشلها فيه، وتعليق المعلمة على ذلك الأداء. وكلا الأمرين كريهان على نحو متساوٍ تقريباً. قد يكون صوت المعلمة متحكماً به أو لطيفاً، مع ذكر بعض النكات للتغطية على ضجرها وإحباطها. وتكون الفتاة بائسة ومرهقة. أو أن تكون المعلمة مرحة ومبتهجة، وتقول: "رائعة، لقد كنت رائعة، لقد نجحْتِ اليوم ووصلْتِ إلى المستوى المتوقع منكِ"، فتفرح الطفلة فرحاً تتشنج معه عضلات بطنها.

ثم جاء يوم الخميس ذاك الذي تزحلقَتْ فيه الطفلة على الأرض وانخدشَتْ ركبتها. أخذت المعلمة تنظف الجرح بقطعة قماش مبللة بماء دافئ، ثم قالت فجأة، بصوت منخفض، إن هذا الجرح يتطلب علاجاً، بينما كانت يدها تمتد إلى طبق فيه قطع الشوكولا المغلفة بالسكر التي تقدمها للطالبات الصغيرات تشجيعاً لهن، وتقول لها:

"أيّها تفضلين؟"

تقول الطفلة، وهي تغالب ألمها: "أي شيء".

أهذه هي بداية تغير ما؟ هل هذا بسبب فصل الربيع، والتحضيرات للحفل الموسيقي؟

تشعر الطفلة أنها وقع عليها الاختيار، لتؤدي عزفاً منفرداً.

هـذا يعـني أن عليهـا أن تظـلَّ في المدرسـة أيـام الخمـيس بعـد انتهـاء الـدوام للتمرُّن على العزف. وبذلك يفوتها الانتقال بحافلة المدرسة التي تقلها من المدينة إلى البيت الذي تعيش فيه الآن مع أمهـا. المعلمـة هـي مـن ستقوم بتوصيلها. وفي الطريق تسأل الطفلة إن كانت متوترة بسبب الحفلة الموسيقية.

فتجيب الطفلة: "نوعاً ما".

تقـول المعلمـة: "حسـناً، إذن، عليـك أن تتـدربي علـى الـتفكير في شـيء يسعدك حقاً. كأن تفكري في طائر يحلق في السماء. ما هـو الطـائر المفضل لديك؟"

"المفضل.. مرة أخرى!" لا تستطيع الطفلة أن تفكر ولو في طائر واحد. ثم قالت: "الغراب!؟"

تضحك المعلمة "حسناً، فليكن. فكِّري في غراب. قبل أن تبدأي العزف، فكِّري في الغراب".

ثم، وربما من قبيل تعويض الطفلة عن الضحك من جوابها، وقـد شـعرت بشعور الطفلة بالضّعة، تقترح المعلمة المرور بـحديقة (ولنغـدون) العامـة لتريـا إن كان الكشك الذي يبيع المثلجات قد فتح مع اقتراب فصل الصيف.

"هل يقلقون إذا لم ترجعي إلى البيت فوراً؟"

"إنهم يعلمون أنني معك".

الكشـك مفتـوح ولكـن الاختيـارات محـدودة. لم يجلبـوا بعـد النكهـات الأكثر إثارة. تختـار الطفلـة نكهـة الفراولـة. وتختـار المعلمـة نكهـة الفانيليـا مثلما يفعل أغلب الكبار، لكنها تمزح مع البـائع طالبـة منـه أن يسـرع بعـرض مثلجات بنكهة الزبيب مع الروم وإلا فإنها لن تحبه أبداً.

ربما كـان ذلـك حـين حـدث تحـوّل آخـر. فعنـد سمـاع المعلمـة وهـي تتكلم بتلك الطريقة، بصوت رخيم مغر يشبه صوت الفتيات الناضجات، تشعر الفتاة بالاسترخاء. تمضيان بالسيارة إلى المرفأ لتتفرجا على القـوارب الراسية فيه، وتقـول المعلمـة إنهـا لطالمـا رغبـت في أن تتخـذ قاربـاً مسـكناً لهـا. وتقـول، ألـن

يكون هذا رائعاً، وطبعاً توافقها الطفلة على ذلك. تختاران قارباً مصنوعاً يدوياً ومطلياً بالأزرق الفاتح، بصف من نوافذ صغيرة في كل نافذة منها أصيص مملوء بأزهار الغرنوقي.

يقود هذا إلى حديث عن البيت الذي تعيش فيه الطفلة الآن، البيت الذي اعتادت المعلمة أن تعيش فيه. وبعد ذلك، وبطريقة ما، وهما تتجولان بالسيارة، كانتا غالباً ما تعودان إلى ذلك الموضوع نفسه. تقول الطفلة إنها مرتاحة إلى أنَّ لها غرفة نوم مستقلة، ولكنها لا تحب الظلام الدامس في الخارج. يُخيَّل إليها، أحياناً، أنها تسمع أصوات حيوانات برية مفترسة في الخارج عند نافذة غرفتها.

- "مثل ماذا؟"
- "دببة، فهود".

لكن أمها تقول إن مثل هذه الحيوانات تعيش في الغابة، ولا تقترب من المنازل قطّ.

- "وهل كنت تهرعين إلى سرير أمك عندما كنت تسمعين تلك الأصوات؟"
- "المفروض ألا أفعل هذا".
- "يا إلهي، ولم لا؟"
- "لأن (جون) يكون هناك".
- "وما رأي (جون) بالدببة والفهود؟"
- "يظنها مجرد غزلان".
- "وهل غضب من أمك بسبب ما أخبرتك به؟"
- "لا".
- "أظن أنه لا يغضب البتة".
- "لقد غضب مرة واحدة. عندما سكبت أنا وأمي كل ما لديه من نبيذ في حوض المجلى".

تقول المعلمة للطفلة: "إنه لمن المؤسف حقاً أن تظلي فزعة من الغابة طوال الوقت، وبوسعك أن تتنزهي في الغابة من غير أن تضايقك الحيوانات المفترسة، خصوصاً إذا ما أصدرت جلبة، وغالباً ما تفعلين ذلك. إنها تعرف الممرات الآمنة وتعرف أيضاً أسماء جميع الأزهار البرية التي كانت على وشك أن تتفتح في ذلك الوقت، مثل: بنفسج الناب، والبنفسج القرمزي، و"أبو الحناء" المستيقظ وزنابق الشوكولا.

"أعتقد أن لها اسماً آخر شائعاً غير زنابق الشوكولا، لكني أحب أن أسميها بهذا الاسم. يبدو وقعه لذيذاً. طبعاً ليس له أي علاقة بطعم الشوكولا، بل بشكلها فقط. شكلها يشبه الشوكولا تماماً ولونها أرجواني قليلاً كلون التوت المهروس. وجودها نادر لكنني أعرف مكان البعض منها".

تضع (جويس) الكتاب مرة ثانية. الآن، الآن عرفت المغزى، الآن تستشعر الخطر القادم. الطفلة البريئة، والمعلمة المريضة والخائنة، وذلك الإغواء. كان عليها أن تعلم. صار هذا كله دارجاً هذه الأيام، وللدارج سطوة.

الغابة، وأزهار الربيع. هنا كانت الكاتبة تُلبِّس ابتكارها القبيح أشخاصاً وأوضاعاً استمدتها من الحياة الحقيقية كونها أكسل من أن تبتكر، ولكنها لا تتورع عن الإيذاء.

بعض ما في القصة كان حقيقياً بالتأكيد. فهي تتذكر أشياء كانت قد نسيتها. توصيل (كريستين) إلى البيت بالسيارة، والنظر إليها ليس على أنها (كريستين)، بل بوصفها ابنة (إيدي). تتذكر كيف أنها لم تستطع أن تدخل بالسيارة الفناء لتنعطف، لكنها كانت دائماً تنزل الفتاة على حافة الطريق، ثم تقود سيارتها نصف ميل إضافياً تقريباً، قبل أن تجد مكاناً تنعطف فيه بالسيارة وترجع. لا تتذكر أي شيء عن المثلجات. ولكن كان هناك قارب منزلي يشبه تماماً ذلك القارب الذي كان راسياً في المرفأ. حتى الأزهار، واستجواب الطفلة الكريه الخبيث، قد يكون ذلك أيضاً حقيقياً.

كان عليها أن تواصل. كانت تود لو تسكب المزيد من البراندي، لكنها مرتبطة ببروفة في التاسعة صباحاً. لا شيء من هذا القبيل. لقد ارتكبت خطأً آخر. لم يرد في القصة ذكر زنابق الشوكولا ولا الغابة، وأهمل أيضاً ذكر الحفل الموسيقي الذي يقام آخر العام. العام الدراسي انتهى توًّا. وفي صباح يوم الأحد بعد الأسبوع الأخير من الدراسة توقظ الطفلة باكراً. تسمع صوت المعلمة في الفناء فتتجه إلى نافذة غرفتها. فترى المعلمة هناك، جالسة في سيارتها، تتحدث إلى (جون) من نافذة سيارتها المفتوحة. تجر سيارة المعلمة خلفها مقطورة. يقف (جون) حافي القدمين، عاري الصدر، لا يرتدي غير سروال جينز. ينادي على أم الطفلة فتطلّ من باب المطبخ، وتخطو بضع خطوات في الفناء، لكنها لا تقترب من السيارة. ترتدي أحد قمصان (جون) تستخدمه قميصاً للنوم. إنها تلبس دائماً ملابس طويلة الأكمام لتواري وشمها.

يدور الحوار حول شيء ما في الشقة يَعِدُ (جون) بأن يأخذه. تقذف المعلمة المفاتيح نحوه. ثم يتباحث (جون) مع أم الطفلة مُلحًّاً عليها أن تأخذ لنفسها أشياء أخرى. لكن المعلمة تضحك ضحكاً مزعجاً، وتقول: "كله لكم". وسرعان ما يقول (جون) "حسناً. أراك على خير"، فترد المعلمة "أراك على خير"، ولا تقول أم الطفلة شيئاً تستطيع سماعه. تضحك المعلمة مثل ضحكتها السابقة ويعطيها (جون) التعليمات عن كيفية الانعطاف في الفناء بسيارتها والمقطورة المعلقة بها. في ذلك الوقت، تنزل الطفلة جرياً على الدرج مرتدية ثياب النوم، مع أنها تعرف أن المعلمة ليست في مزاج جيد يسمح لها بالحديث إليها.

تقول أم الطفلة "لقد تأخرتِ. كان عليها أن تلحق العبّارة".

صوت بوق السيارة، يرفع (جون) يده، ثم يرجع عبر الفناء، ويقول لأم الطفلة "هذا كل شيء".

تسأل الطفلة إن كانت المعلمة سوف تعود مرة أخرى، فيجيبها: "من غير المحتمل".

واستغرق فهم الطفلة المتزايد لما يجري نصف صفحة أخرى. وكلما كانت تكبر، كانت تتذكر أسئلة معينة؛ تتذكر ما كان يبدو أنه استجواب عفوي. معلومات - لا فائدة منها فعلاً - عن (جون) (الذي لا تسميه باسمه) وعن أمها. متى كانا يستيقظان في الصباح؟ ما الذي كانا يحبان أن يأكلاه وهل كانا يطبخان الطعام معاً. ما الذي كانا يستمعان إليه من المذياع؟ (لا شيء، فقد اشتريا جهاز تلفاز).

ما الذي كانت تسعى إليه المعلمة؟ هل كانت تأمل أن تسمع أخباراً سيئة؟ أم كانت متعطشة فقط إلى سماع أي شيء، أن تتواصل مع شخص ينام تحت السقف نفسه، ويأكل على المائدة نفسها، شخص قريب من هذين الشخصين وملازم لهما يومياً؟

هذا ما لم تستطع الطفلة معرفته قطّ. كل ما تعرفه هو كم كانت هي نفسها شديدة الضآلة، لا وزن لها، ولا حساب، كل ما تعرفه أن افتتانها بالمعلمة تم التلاعب به، لقد كانت حقاً مسكينة وحمقاء. ويملؤها ذلك بالمرارة، بلا شك. مرارة وكبرياء. إنها تظن نفسها شخصاً لا يمكن أن ينخدع مرة أخرى.

إلا أن شيئاً ما قد حدث. وها هي النهاية المفاجئة. ويأتي يوم تتغير فيه مشاعرها تجاه المعلمة وتجاه فترة الطفولة تلك كلها. لا تعرف كيف حدث هذا ولا متى، ولكنها تدرك أنها لم تعد تفكر في تلك الفترة على أنها كانت فترة غش وخداع. أخذت تفكر في الموسيقا التي تعبت تعباً مؤلماً في تعلمها (لقد هجرت العزف تماماً حتى قبل أن تصل إلى سن المراهقة). تفكر في آمالها التي كانت تبهجها، وفي لحظات السعادة، وفي أسماء أزهار الغابة الغريبة المبهجة التي لم يُتح لها قطّ رؤيتها. وبالحب الذي كانت سعيدة به. بدا لها أن ثمة عشوائية وغبناً في إدارة المشاعر في العالم، إذا كانت السعادة العظيمة لشخص ما، وإن كانت مؤقتة، أو واهية، تكشف عن تعاسة عظيمة لشخص آخر.

تفكر (جويس)، عجباً! أجل، أجل.

بعد ظهر يوم الجمعة تذهب إلى متجر بيع الكتب، حاملة معها نسخة الكتاب لتوقيعها، ومعها أيضاً علبة شوكولا صغيرة من متجر "لو بون شوكولاتييه".

تنضم إلى الواقفين في الطابور. كانت مندهشة قليلاً من كثرة الحضور. نساء في مثل سنها، وأخريات أكبر منها سناً وأصغر من ذلك. وقليل من الرجال جميعهم أصغر منها سناً، وبعضهم حضروا برفقة صديقاتهم.

المرأة التي باعت الكتاب لـ(جويس) تتعرف عليها.

تقول "سعيدة بعودتك. هل قرأت المقالة المنشورة في مجلة (غلوب)؟ إنها رائعة".

ارتبكت (جويس)، تنتابها في الحقيقة رعشة خفيفة. وتجد صعوبة في الكلام.

تمرّ المرأة بالطابور، موضحة أنه لن توقّع سوى الكتب التي اشتريت من هذه المكتبة، وأنها تعتذر عن عدم توقيع كتاب المختارات القصصية الذي يحوي إحدى قصص (كريستي أوديل).

المرأة التي تقف في الصف أمام (جويس) طويلة وعريضة، ولذلك لا تستطيع (جويس) أن ترى (كريستي أوديل) إلا عندما تنحني هذه المرأة لتضع الكتاب على منضدة التوقيع. وحينذاك ترى (جويس) شابة مختلفة تماماً عن تلك الفتاة التي رأت صورتها في الملصق الإعلاني، وعن تلك الفتاة التي شاهدتها في الحفل. لقد اختفى الزي الأسود، وكذلك القبعة السوداء. ترتدي (كريستي أوديل) الآن سترة مطرزة بحرير أحمر وردي، وعلى طيتي صدر السترة خرز صغير جداً ذهبي اللون، وترتدي تحته قميصاً أحمر وردياً أنيقاً، وفي شعرها غسول شعر ذهبي وضع حديثاً، وتضع في أذنيها قرطين ذهبيين، وحول عنقها سلسلة ذهبية رقيقة كأنها شعرة تلتف حول عنقها. شفتاها تتلألآن كأنهما بتلتا وردة، وجفناها مظلّلان بلون العنبر.

إذن، من ذا الذي يرغب في شراء كتاب لكاتبة نكدة أو خاسرة؟!

لم تكن (جويس) قد فكرت فيما ستقوله. فقد توقعت أن يجري على لسانها ما تريد قوله حينما تبدأ الكلام.

تبدأ البائعة الكلام من جديد، قائلة:

"هل فتحت كتابك على الصفحة التي تريدين التوقيع عليها؟"

لكي تفعل (جويس) ذلك، كان عليها أن تضع من يدها علبة الشوكولا. تشعر بارتعاش في حنجرتها.

ترفع (كريستي أوديل) نظرها إليها، وتبتسم لها، ابتسامة ودودة مهذبة، ابتسامة محترفة.

"اسمك؟"

"(جويس) فقط، وهذا كاف".

الوقت المخصص لها يمرّ بسرعة.

تسألها (جويس): "هل ولدتِ في راف ريفر؟"

"لا" تقولها (أوديل) بقليل من الانزعاج، أو ربما بقليل من البهجة والانشراح، ثم تضيف: "لقد عشت فيها فترة قصيرة".

"أتريدين أن أدوِّن التاريخ؟"

تستعيد (جويس) علبة الشوكولا. يبيعون في متجر "لو بون شوكولاتييه" أزهار الشوكولا. وليس لديهم زنابق، بل الورود والخزامى فقط. لذلك فقد اشتريت الخزامى الذي لم يكن في الحقيقة مختلفاً عن الزنابق. فكلاهما من النباتات البصلية.

"أردت أن أشكرك على قصة (كيندرتوتنليدر)"، تقولها بسرعة وهي تكاد تبتلع الكلمة الطويلة. "إنها تعني لي الكثير. لقد اشتريت لك هدية".

تقول البائعة "أليست قصة رائعة؟" ثم تضيف وهي تتناول العلبة: "دعيني أمسكها عنك فقط".

تقول (جويس) ضاحكة "ليست قنبلة. إنها زنابق الشوكولا. في الحقيقة هي أزهار الخزامى. لم يكن لديهم زنابق فأخذت الخزامى، اعتقدت أنها تأتي في المرتبة الثانية".

تلاحظ أن البائعة لا تبتسم الآن، بل تحدّق فيها ملياً. تقول (كريستي أوديل): "شكرا".

لم يبد على وجه الفتاة أي ملمح أو إشارة تدل على أنها عرفتها. فهي لم تتذكر (جويس) التي كانت تعرفها قبل سنوات في راف ريفر، أو حتى قبل أسبوعين في الحفلة. ولا يمكن التأكد من أنها تعرفت على عنوان قصتها هي نفسها. وكأنها لا علاقة لها بتلك القصة أصلاً. كأنها شيء استخدمته ثم تركته مرمياً على العشب.

تجلس (كريستي أوديل) هناك تكتب اسمها، وكأن تلك الكتابة هي كل ما يمكن أن تكون مسؤولة عنه في العالم.

"سررتُ بالحديث معك" تقول البائعة وهي ما تزال تنظر إلى العلبة التي كانت بائعة متجر "لو بون شوكولاتييه" قد ربطتها بشريط زينة أصفر مجعّد.

رفعت (كريستي أوديل) عينيها مُحيّية الشخص التالي في الطابور، وانتاب (جويس)، أخيراً، إحساس بأن عليها أن تتقدم قبل أن تصبح هي وعلبتها موضع تسلية وتندّر، أو ربما، والعلم عند الله، موضع اهتمام الشرطة.

تمشي في (شارع لونسديل)، تصعد التلة، فتشعر بأنها محطّمة، لكنها بالتدريج تستعيد هدوءها. قد يتحول هذا كله إلى قصة غريبة مضحكة ترويها يوما ما. ولن تستغرب ذلك أبداً.

العفاريت

قصة: نودار دومبادزه

ت: أحمد ناصر

العفاريت أشكال ثلاثة. أولها – منتصب الأذنين، ماعزي الظلف. والذقن أيضاً ماعزي، قرناه ضئيلان بحجم الخنصر، وعيناه مائلتان وسريعتا الحركة. شبيه جداً بالماعز، لكنه عفريت، وينطق بالأصوات الممكنة كافةً بأي صوتٍ شاء تكلم- إن شاء تحدث بصوتٍ نسائي، وإن شاء فبصوت رجل أو صبي، ويمكنه التحدث بمختلف الأصوات الحيوانية، ويقلد أصوات شتى الطيور.

العفريت الثاني: مذنّبٌ ومشوّه وأخرق وأعضاؤه غير متناسقة وأظلافه فلْجٌ وأنفه معقوفٌ وفي فمه نابٌ واحدةٌ ناتئة وفي جبهته عين واحدة تتّقدُ بلهبٍ أخضر وبدنه كثّ الشعر أشعثه.

أما العفريت الثالث فله أربع أيدٍ وأربع أرجل وكل منها يتزيّن بستّ من الأصابع وله وجهان، في كل وجه عينان. لا ظهر له البتة، وله في جانبي الجسد بطن. بطنان وسرتان، وكلا الجانبين متطابقان تماماً، وباختصار: يبدو كما لو أن عفريتين أُلصقا معاً من ظهريهما.

ثمة ـِ الحقيقة نوع رابع من العفاريت، لكنني.. سأحدثكم عنه لاحقاً، ـِ النهاية.

لم أرَ العفاريت الثلاثة الأولى، لكن جدي ((مانويلا تسنتسادزه)) رآها بأم العين: ذاك الذي يشبه التيس – ـِ ((منخفض الدببة))، والأشعث ذو الذيل - ـِ ((لاشيس غيلي)). أما ذو الجانبين المتشابهين - فعلى جبل ((ساتابليا)).

وتلك اللقاءات الثلاثة مع العفاريت تركت آثارها الرهيبة على جدي ((مانويلا)).

***

.. وصلت إذاً إلى ((منخفض الدببة)) لأقطع الألياف النباتية التي سأستخدمها ـِ السياج، وكان النهار ـِ نهايته، وبات يلوح الغبش.

وها قد انتهيت من عملي، فربطت حزمة كاملة من الألياف، واغتسلت، وجلست على إحدى الصخور، وأخرجت ((التشوبوك))[1]، وملأته بتنباك ((السامسون)) . قلت لنفسي: فلأمج مجة أو مجتين، ثم أمضي إلى البيت.

قدحتُ الزناد بالحجر، وفجأة ظهر. ويا للمفاجأة فقد كان يجلس مرتاحاً على صخرة مجاورة، وينظر إليّ. مددت يدي إلى الزنار– الحمد لله فالبلطة ما تزال ـِ مكانها خلف الزنار.

انطلقت الجملة من فمي: - تفو، أيها الشيطان! –

ثم قفزت مجفلًا وصلّبتُ ثلاثاً، وأمسكت بالبلطة.

قال لي: - أنت الشيطان، وأنت، إضافة إلى ذلك، ابن كلب!

---

(1) التشوبوك: غليون تركي طويل القصبة.

صـرخت في وجهـه: - وأنـت، مَـنْ تكـون؟ - ومـرة أخـرى حاولـت الاحتماء بإشارة الصليب. لكن ما حصل كان مختلفاً!

اتضح أن مـا أقـوم بـه يـأتي مقلوبـاً، فبـدلاً مـن أن أرفـع يـدي إلى جبهتي، أمدها إلى سرّتي، وذاك الخبيث يتطلع إليّ ويضحك.

صرخت: - ((أط))! - لكن هذا مـا خُيّل إلـيّ، أمـا في الواقـع: فقـد فغرتُ فمي بلا صوت.

- مانويلا، أيها المغفّل، ارمِ بلطتك واجلسْ إليّ لنتناقش.

- عمّ سأتناقش معك يا ابن العفاريت – قلت ذلك وأنا أفكر: سيزعل، وأي خير في زعله. ثم ما جدوى هذه العبارة؟ إنها، كأن يقال لـي: أنت مـانويلا بـن أفراسيون. باختصـار، لم يبـق لـي مـا أفعلـه، فجلسـت قربـه، وعندئـذ راح يستميلني:

- مـانويلا تسينتسـادزه! أنت شـابٌ مرمـوق، جميـل الوجـه، قـوي البنيـة ومـاهر أيضـاً.. - عـلام تضـحك يـا ابـن الكلـب؟ فـأنـا، يومئـذ، لم أكـن هكـذا. كـان النظـر إلـيّ يسـرّ الفـؤاد! - وهكـذا راح يقـول - أرغـب في مصاهرتك، تزوّجِ ابنتي يا مانويلا، وستصبح إشبيناً للملك! سأغمرك بالذهب والفضة. اقعدْ، ولفَّ ساقاً على ساق، ولا تعمل شيئاً. إن شئت تقلّبْ من جنب إلى جنب على السجادة كثمرة الجوز، وغنِّ على ليلاك.

- قلْ أولاً: هل أنت إنسان أم عفريت، ثم نرى.

أجابني: - أنا إنسان، يا مـانويلا، إنسـان، ألا ترانـي أتحـدث معك بلغـة بشرية.

سـألته والعـرق البـارد يجـري في خطـوط ثلاثـة علـى ظهـري وعـبر عمـودي الفقري: - إذا كنت إنسـاناً، فلماذا تشبه التيس؟

- مـا العمـل! وهـل هـم قلّـة أولئـك الـذين يشـبهون الخنـزيـر أو الحمـار ولا أحد يقرّعهم جراء هذا؟!

هكذا أجابني ذلك الطاغية وأنا، ما أنا! لا أستطيع أن أجيبه بشيء، فهو يقول الحقيقة، الحقيقة الخالصة.

قلت له بلطف وتهذيب: - أرني ابنتك.

ما إن أتممت كلماتي هذه حتى راح يثغو. ثغا كالتيس. وحالما ثغا، انشقت الصخرة من وراء ظهره، وخرجت منها فتاة حسناء، ويا لها من حسناء! هل رأيت الشروق من فوق قمة ((باخمارو))؟ لم تر! هل حصَلَ وشاهدتَ بدر التمام يطل من خلف غيمة سوداء في ليلة ظلماء؟ لم يحصل! أم حين تتفتح في الحديقة الورودُ كلها على شجيراتها في آن واحد؟ هل رأيت؟ لا، لم تر.

- تحدّثت معي، ويا لروعة حديثها! هل سمعت كيف تسقسق خمرة ((إيزابيلا)) الحمراء - قاتمة اللون وهي تنساب من ألف دورق مائل؟ لا، لم تسمع! وكيف تصدح، أيامَ الربيع، في الليلة المقمرة، البلابلُ والشحارير وطيور أبو زريق التي تتوافر في ((غوريا))؟ هل سمعتها؟ لا، لم تسمعها..

وهكذا استوت بهيّةً بهاء لا يوصف، فتّانة للنظر، بجانب المسخ أبيها، المرعب بقبحه، وقفتْ كمعجزة بجانبه، وراحت تتطلع إليّ..

سألني الشيطان: - وما رأيك الآن يا مانويلا تسنتسادزه؟ أصيبت عيناك بالعمى.

وأنا، ماذا يمكنني أن أقول! الأصح أنني أردت أن أهمهم بشيء ما، لكنني لم أستطع. شعرت كأن لساني قد سقط في بطني، وراح ينط عند السرة.

تمتمتُ وقد عادت إليّ ملكة النطق: - لن تعطينيها هكذا عبثاً وستطلب مني مقابلها شيئاً ما!

- وماذا يمكن أن يُطلب منك، وأنت الفقير المسكين! تتلقّى من الكولخوز مئتي غرام من الذرة الطرية لقاء عملك في اليوم، فماذا يؤخذ منك؟ لهذا عليك أن تبيعني روحك، هل سمعت؟

عند سماعي هذه الكلمات، كادت روحي البائسة تطفر من جسدي.

صرخت رافعًا البلطة - كيف تتجرأ على قول مثل هذا لي؟!

ثم أنزلتها على رأسه الكريه، لأقطعه.. لكن!..

وهنا طوى الجد فردة من سرواله وشمر عن ندبة غائرة في بطة ساقه بعمق أصبعين.

- اختفى ذاك اللعين، كأنه لم يكن! انزلقت بلطتي عن الصخرة حيث جلس كما خيل لي، وانغرزت هنا. رأيتَ الندبة. انبجس الدم نافورة، وسقطت، أنا جدك ((مانويلا تسينتسادزه)) أرضاً، فاقداً وعيي.. وحتى هذا اليوم ما تزال ترنّ في أذنيّ قهقهة ذلك العفريت القذر وصراخه: ((صنْ روحك، يا مانويلا، روحك، كي لا تهرب! ها.. ها!..)).

أكثر من هذا لم أعد أذكر.

***

العفريت الثاني التقيت به في ((لاشيس غيلي))، وكان موسم صيد سمك ((أبو شنب)) قد حلّ، فمضيت للصيد الليلي- أتحين ظهور الأسماك التي كانت تجري من ((غوبازاولي)) إلى ((لاشي)) لتضع بيوضها. ما إن أقمت الحاجز في الماء، مبقيًا على ممر ضيق للأسماك، وجلست وأخرجت غليوني، وملأته تنباكاً، حتى بدأت الأسماك تحتشد وتقرع الحاجز.

قلت لنفسي: ها هي أسماك ((أبو شنب)) قد أتت، فتهيأت لطرح الشبكة، ولسبب ما، تطلعت جانباً. ماذا؟ ذاك القذر يجلس! يجلس ويصوّب عينه الوحيدة الخضراء عليّ، تخترقني وتخترقني! أحدّق- لا، ليس هو. أبداً ليس هو ذلك الذي شوّه رجلي في منخفض الدبية.

..وكما فعل عفريت منخفض الدبية، عرض ((ذو العين الواحدة)) ابنته الحسناء على جدي زوجة له، وطلب في المقابل روحه. وعلاوة على ذلك وعد جدي بمنصب مدير الكولخوز[1]، وبحفنة من الذهب..

---

(1) جمعية تعاونية زراعية أيام السلطة السوفييتية – المترجم.

- حسنٌ، جرّاء هذا لن أدعك حيّاً!- قررت هذا. لوّحت بشبكتي وطرحتها فوق ذلك النجس. سحبتُ الشبكة نحوي، فسحبها إليه.

سحبتها من جديد، فتشبث في مكانه. على أية حال: ما من مهرب له: لقد علقت الشبكة بنابه تماماً. كان نابه بارزاً من فمه كما الخطّاف. دسسْت يدي بين شدقيه لأحرر الشبكة، و.. – وهنا مدّ الجد ((مانويلا)) يده اليمنى باهتمام وأراني إصبعيه: الخنصر والبنصر. كانت يده تفتقد بقية الأصابع- هاتان الإصبعان اللتان تمكنتَ من انتزاعهما من بين شدقيه الكريهين. أهلكني ذلك اللعين. من حسن الحظ أنه لم يلتهم يدي كلها. والشكر على هذا..

* * *

العفريت الثالث، ذو الجانبين، التقاه جدي ((مانويلا)) على جبل ((ساتابليا))، حين صعد إلى هناك، ليتفحّص خلايا نحله. ذاك العفريت عرض، أيضاً، على جدي تزويجه بابنته، واعداً إياه بمنصب سكرتير اللجنة المنطقية في ((تشوخاتاور))، مقابل روحه، روح مانويلا. لكن جدي سخر منه.

- فلتصب بالعمى، يا مانويلا، يالك من جلفٍ جاحد! لا تقدّر جمال ابنتي- شبّ العفريت وغرز أصبعه في عيني.

أما أنا فتمكنتُ من حجب عيني بيدي ناسياً أنّ أصبعين لا أكثر في يدي، وهكذا غرز اللعين أصبعه في عيني اليمنى، وفقأها..

- علام تبتسمين، أيتها الهرمة، أخشى أن يظن الفتى أن جده مانويلا يهذي!؟ - غضب الجدّ على الجدة التي دخلت الغرفة في أثناء ذلك.

- لا تصدقه يا نينا، لا تصدقه! يكذب في كل ما قال. هكذا كان مذ تزوجته، شيطان هو، فأي عفريت كان بإمكانه أن يتغلب عليه! – قالت الجدة ذلك من غير أن تعير ملاحظته اهتماماً، ثم أخذت الدورق الفارغ من على الطاولة، وخرجت من الغرفة.

- لماذا عاركت تلك العفاريت أيها الجد فلو تزوجت ابنة أحدهم لانتهى الأمر وأصبحت الرجل الأول في القرية - قلت هذا وأنا منتشٍ بخمرة ((إيزابيلا)).

- والروح يا ابن الكلب، الروح، في هذه الحال؟ ـ امتعض الجد ولكزني في رأسي بإصبعيه الاثنتين.

قلت باستخفاف: - وأي روح لديك، يا للعجب!

سألني الجد وهو يرميني بعينه الوحيدة كفوهة مسدس الماوزر: - وماذا كان سيحصل لو أضحيتَ حفيد العفاريت؟!

قلت بصوت ينم عن الاعتذار:- أجل، الحق معك. بهذا لم أفكر.

قال الجد مانويلا بعتاب وقد أوهنته الخمرة، وراح يحرك الحطبة ذات الأغصان في المدفأة الجدارية.: - لم تفكر! آن للرجل مديد القامة أن يفكر بما يقال!

تدخل الجدة وتضع على الطاولة الدورق المترع بخمرة ((إيزابيلا)) السوداء. وفجأة ينسل من ذلك الدورق عفريت صغير، صغير جداً، صغير بحيث تسعه الكف بسهولة. بيد أن أنفه كان كبيراً، كحبة كبيرة من البطاطا، بارزاً في وجهه الأحمر كالبندورة الناضجة. جسمه عارٍ تماماً وخالٍ من الشعر وشفاف أيضاً.

أتطلع إليه فلا أدرك من أي جنس هو- ذكر أم أنثى. باختصار- لا هذا ولا ذاك. في كل قائمة من قائمتيه الأماميتين سبعة أصابع، أما أصابع قائمتيه الخلفيتين فغير مرئية، إذ كان منتعلاً سلة صيد خشبية.

هذا العفريت لا يراه ((مانويلا)) لأنه عفريتي الشخصي. ها قد قفز من عنق الدورق واستقرّ على حافة كأسي.

- أتريد يا حفيد ((مانويلا)) أن تبيعني روحك مقابل أن أقص عليك ما حدث على أرض الواقع؟ - قال هذا لي وهو يضحك.

كان ضحكه من الطيبة بحيث لا تضنّ عليه ببيع روحك بل وجسدك أيضاً. أما وجهه فكان ثملاً وبشوشاً.

أجبته بلسان معقود:

- خذها إذاً، لقد سلمتْ روحي أمرها إليّ.

ويبدأ عفريتي السرد.

***

جرّ الأخوة شاليكاشفيلي ((مانويلا)) إلى الغابة وربطوه إلى شجرة بلوط ضخمة. كانوا ثلاثة من آل شاليكاشفيلي: فريدون، ماميا، كاتسيا.

اختطف مانويلا ((تيناتين ناكاشيدزه)) — عروس الأخ الأصغر كاتسيا التي كانت مخطوبة له منذ المهد.

على أية حال، عبارة ((خطفها)) - مسألة فيها نظر: فقد رأته تيناتين يوم العيد في ((باخمارو))، كان يمتطي متن جواده ((شامل)) الأبيض مرتدياً ((تشوخا))[1] سوداء. تجاوز منذ البداية، الجميع في سباق الخمسة فراسخ ثم وصل أولاً. كان الجواد يسبح بعرقه تحت الفارس المقدام. بعدئذ، وبطلقة واحدة حطم الكأس الكريستالي المثبت على صارية ارتفاعها أربعة ساجينات[2]، وأخيراً تسلق، دفعة واحدة، وهو عاري الصدر حتى الخصر، عموداً من خشب الشوح ارتفاعه ثلاثة ساجينات مدهوناً بالزيت، رفع الكأس الفضي المنتصب في أعلى العمود، ووسط صيحات الجمهور الحماسية، اقترب من الفاتنة ((تيناتين ناكاشيدزه)) المتألقة كالشمس، خرّ أمامها على ركبة واحدة، قبّل طرف ثوبها وقدم الكأس إليها، إلى الفتاة مضرجة الوجه خجلاً.

لم تكن تيناتين آنذاك قد أتمت الخمسة عشر ربيعاً، في حين كان ((مانويلا)) قد أتم التاسعة عشر فحسب، لكن، حقاً، لم يكن له من ندّ!

---

(1) تشوخا: سترة رجالية قوقازية — المترجم.

(2) الساجين: مقياس قديم يعادل 213 سم — المترجم.

بعد مرور أسبوع تلقى ((مانويلا)) رسالة من تيناتين ابنة ناكاشيدزه:

أقسم بكَ يا شمسي، سأكون قمرك للأبد،

لن أستسلم حتى ولو جاءت في طلبي الشموس الثلاث

على الأرجح سألقي بنفسي من شاهق

في ظلمة هاوية موحشة

فتوجّه، يا حبيبي إلى السماء بتوسلاتك الملهمة!

للوهلة الأولى أذهلت الرسالة ((مانويلا))، بعدئذ طار صوابه من الفرح، أكل حفنة من التراب واتخذ قراره - لابدّ من المغامرة - جلس وكتب رسالة جوابية:

وضعت نصب عيني

الرموز الكتابية الغالية

وأجبتُ: أتستطيع الشمس أن تغلبك أيها القمر؟

يشهد الله: معي لن تغتمّي

آخ، أنا أحيا، أم أنني متّ، أم هي أحلام السبات؟

وليلة 14 من أكتوبر- تشرين الأول، ساعة سطع بدر التمام، جاءت إلى المنعطف المؤدي إلى قرية ((راسبياتي)) عند أقدام شجرة البلوط المعمرة. ليس عنوة بل بمحض إرادتها جاءت تيناتين ابنة ناكاشيدزه بدواعي الحب. جاءت حافية بقميصها الداخلي فحسب.

احتضن مانويلا بهجته، لفّها في ((بوركته))[1]، أجلسها أمامه على جواد غير مسرج وانطلق.هبّ الأخوة شاليكاشفيلي الثلاثة يطاردونه.

أطلق ((مانويلا)) النار على كل منهم.

سقط جواد ((مانويلا)) صريعاً بطلقة من الطلقات الشاليكاشفيلية. ما إن تمكّن ((مانويلا)) من النهوض عن الأرض حتى أحاطوا به.

---

(1) بوركا: رداء قوقازي فوق الثياب كالمطر – المترجم.

جرّ الأخوة شاليكاشفيلي ((مانويلا تسنتادزه)) إلى دغل في الغابة، وربطوه إلى جذع شجرة بلوط.

أمره الأخ الأكبر ((فريدون شاليكاشفيلي)): - هيّا يا ((مانويلا تسنتسادزه)) أرني اليد التي كتبت الرسالة لخطيبتي!

نَمِلَت اليدان المربوطتان بشكل متين وراء ظهره وتخدّرتا بحيث لم يعد يشعر ((مانويلا)) بهما.

عندئذ سار ((فريدون شاليكاشفيلي)) إلى ما وراء الشجرة وقطع، بلا اكتراث، الإبهام أولاً ثم السبابة وأخيراً الوسطى من يد ((مانويلا)) اليمنى. نفر الدم، الذي سكن فترة، كالنافورة، وبدلاً من الألم شعر مانويلا بالارتياح وندت عن صدره أنّة الفرح.

قال فريدون شاليكاشفيلي بتهكم:- ياه، ياه، ياله من بطل! آ؟

قال الأخ الأوسط ((ماميا)) مجرداً سيفه من غمده: - فلترني رجلك التي بها عزمت على تخطي عتبة بيت ناكاشيدزه.

اسودت الدنيا في عيني مانويلا، وراح يتوسّل بصوت مرتجّ:

- لا تشوهني أيها الأمير!

- أما كان من الأفضل لك أن تصبح مشوهاً وقتئذ، حين كنت تتخطر على حصانك في باخمارو؟ - ضحك ((ماميا)) بعدائية وغرز السيف في بطة ساقه اليمنى.

شعر ((مانويلا)) كيف شق السيف العظم وفَقَدَ وعيه.

- أصحوت؟ - سأله هذه المرة الأخ الأصغر((كاتسيا)) بعد أن رأى ((مانويلا)) يفتح عينيه.

- أرني هيا تلك العين التي لمحتَ بها خطيبتي تيناتين للمرة الأولى!

انتصب شعر ((مانويلا)) وشل لسانه.

انتظر ((كاتسيا)) ريثما استعاد ((مانويلا)) السيطرة على نفسه قليلاً.

- ماذا تصنعون أيها الوحوش؟ فالمسيح لم يعذبوه هكذا كما تعذبونني، أي ذنب اقترفت..

- أرني عينك يا ((مانويلا)) عينك!

- لا تفعل هذا يا ((كاتسيا))! لا تحرمني النور الرباني- لم يشأ ((مانويلا)) البكاء، لكن دموعه سالت تلقائياً.

هذا كله ذهب سدى. ثبت كاتسيا شاليكاشيفلي النصل الحاد إلى جفن ((مانويلا)) الأيمن وضغط..

في الصباح التالي وجد سكان قرية ((راسبياتي)) نصف إنسان في الغابة.

لم ينهض مانويلا تسينتسادزه من فراشه طوال نصف سنة، ولم تنبس شفتاه بكلمة أو أنّة طوال تلك الفترة.

بعد مرور ستة أشهر رأى الجيران ((مانويلا تسينتسادزه)) الأعرج المشوّه في الشارع الضيّق. ومنذ ذلك الحين دعاه الناس ((مانويلا الخالد)) وظل هذا اللقب ملاصقاً له.

بعد مرور عام وجد ((ليفارسي تافبيريدزه))- وهو أحد سكان القرية المجاورة لمنخفض الدببة - وجد جثة ((فريدون شاليكاشفيلي)) في ذلك المنخفض. كان الذعر والدهشة قد تجمدا في عينيه المفتوحين، لم يكن في جسد ((فريدون)) أي أثر لطعنة أو لطلق ناري. لقد انفجر قلبه رعباً.

قال ليفارسي تافبيريدزه:

- سمعت، بعد منتصف الليل، عجيجاً في منخفض الدببة، ففكرت- الدب لابدّ.. مرّ عام آخر ووجدوا أيضاً، ((ماميا)) في ((لاشيس غيلي)). كان ((ماميا)) مشطوراً بضربة سيف واحدة، من كتفه حتى سرّته، لم يكن ثمة من شك:

مانويلا الخالد شرب من دم شاليكاشفيلي.

توارى مانويلا الخالد في الغابة.

أما ((كاتسيا شاليكاشفيلي)) المتعطش للأخذ بثأر أخويه القتيلين فقد وجده الحراس ميتاً على جبل ((ساتابليا)).

كانت الطلقة المنطلقة بإحكام من فوهة((بردانكا))[1] قد حطمت جبهته. كان ملقىً تحت شجرة الزيزفون ذاتها التي فقأ العفريت ((ذو الجبهتين)) عين الجد ((مانويلا)) تحتها.

في ربيع عام 1918 خرج ((مانويلا)) من الغابة.

- صفحت الثورة عن الجميع وعما ارتكبوه. وما الذي يجعل جدك أسوأ من سواه؟ - يقول لي عفريتي الصغير ويضحك ويقهقه بكل قواه.

- تيناتين، أحضري لنا دورقاً آخر من ((إيزابيلا)) وإلا سيجف حلقانا – نادى جدي جدتي تيناتين.

تحضر الجدة دورقاً آخر من الخمر وتجلس بجانب الجد وهي تبتسم برقة.

يتابع الجدّ، يقص شيئاً ما عن العفاريت، لكنه لا يدري أن لديّ عفريتي الخاص، وهو صغير – صغير. هو ذا يقعد على حافة كأسي.

لغو جدي يسلّيه جداً. ويسرد عليّ كل ما حدث كما كان في الواقع.

في وقت متأخر، حين يمر منتصف الليل، يتسلل عفريتي عائداً إلى الدورق ثم ننام جميعاً – نحن والعفاريت والحقيقة والحكاية والجد والجدة قرب مدفأة الحائط المتقدة.

---

(1) بردانكا: تسمية لبندقية أحادية الطلقة كانت تستخدم في الجيش الروسي بين الأعوام 1870 -1891 - المترجم.

بوشكين في عباءة عربية

عدنان جاموس

قالوا إن الشعر لا يُتَرجم، واستشهدوا بمقولة الجاحظ في كتاب (الحيوان): "الشعر لا يُستطاع أن يُترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُوِّل تقطع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب منه". ثم استدركوا فزعموا: "إلا إذا تولى ترجمته شاعر"، ولذا أصبحتُ لا أحفل بترجمات الشعر الأجنبي ولا أطمئن إليها إلا إذا كان مترجمها شاعراً. وبتُّ قلّما أهتم بسواها من ترجمات لشعراء أجانب كنت قد أعجبت بإبداعاتهم من قبل أيما إعجاب، مثل: بول إيلوار، ولويس أراغون، وغارثيا لوركا، وناظم حكمت، وبابلو نيرودا وآخرين.. ولم يتيسر لي أن أطلع على ترجمات لهم بأقلام شعراء عرب، مما جعلني فيما بعد أفضّل في كثير من الحالات قراءة أعمالهم مُترجمةً إلى الروسية من لغاتها الأصلية. بيد أن خيبة الأمل التي كانت تنتابني بين فينة وأخرى بعد قراءة ترجمات دبّجها شعراء موهوبون تصرفوا في الترجمة عن حسن نية وأخطؤوا عن غير قصد، فإذا بترجماتهم تبتعد عن الأصل أو تحرفه وتشوهه تشويهاً "جميلاً"، جعلتني أشك في صحة

الاستدراك الذي يزعم أن الشعر لا يُتَرجم إلا إذا كان المترجم شاعراً؛ لاسيما عندما كنت أصادف أحياناً ترجمات أبدعها مترجمون موهوبون لا يكتبون الشعر، ولكنهم استطاعوا أن يتواصلوا مع روح الشاعر ورؤاه، ويتقمصوا شخصيته، ويتفاعلوا مع مشاعره وعواطفه إلى درجة جعلت ترجماتهم تكاد أن ترتقي إلى مستوى التكافؤ مع الأصل. وظللت طويلاً بعد أن درست اللغة الروسية أتهيب الإقدام على ترجمة مختارات من الشعر الروسي لشعراء كانوا غير معروفين على نطاق واسع للقراء العرب. ثم اجترأت على ترجمة مقطوعات قصيرة وجدت أن ترجمتي "الشمعية" لها ليست أسوأ من تماثيل الشمع الباردة التي يقولبها الآخرون. وعلى الرغم من أنني أصبحت من أصحاب السوابق، ولم أعد أجد حرجاً كبيراً في اقتراف الإثم والإقدام على ترجمة بعض الأعمال الشعرية، ظللت مع ذلك أحجم عن المجازفة والتجرؤ على ترجمة إحدى تلك القصائد الرائعة التي أبدعتها ريشة أمير شعراء روسيا ألكسندر بوشكين.

وكنت أتساءل في سري: هل سيقيض لهذه الروائع من يجترح مأثرة نقلها إلى العربية، كما قُيض لرباعيات الخيام، على سبيل المثال، شعراء موهوبون أتحفونا بترجمات أصبحت تُعَدّ من عيون الشعر العربي. وحبذا أن يكون مجترح المأثرة شاعراً فحلاً ويقدّر شعر بوشكين حق قدره، ويبذل في سبيل ترجمته إلى العربية ما تستحقه هذه المهمة من جهد وأناة، فتصبح ترجمته مثالاً يقتدى به، ومنارة تضيء الطريق أمام المترجمين الذين يتطعون لترجمة كبار الشعراء لدى الأمم الأخرى.

وفجأة وقعت على مجموعة تضم ترجمة لبعض قصائد بوشكين الطويلة التي تنتمي إلى الشعر القصصي الدرامي المشبع بالغنائية، إلى جانب بعض المقطوعات الوجدانية القصيرة. وكانت المجموعة قد صدرت عن دار ابن خلدون في بيروت عام 1982 بعنوان "الغجر وقصائد أخرى" للمترجم الشاعر طلعت سلام. وشعرت آنئذ بأن فرحتي بهذه اللقية الثمينة فرحتان: فرحة

الاستمتاع بـ "رؤية" بوشكين يختال بـ "عباءته العربية"، وفرحة الاستفادة من دراسة الطريقة التي اتبعها المترجم الشاعر في معالجة الصور والرؤى الشعرية وخَلْقِها خلْقاً جديداً مكافئاً للأصل. ولكنني ما كدت أقرأ الصفحات الأولى من الترجمة حتى أُصبت بخيبة الأمل المعهودة. فأية "عباءة" هذه التي فَصَّلوها لتكون على مقاس بوشكين: فتحة الكم الأيمن عند الخاصرة اليسرى، وفتحة الكم الأيسر تحت الإبط الأيمن، والوشي المحيط بالعنق قرب الوركين، والتطريز الذي يزين الصدر عند العقبين. بدا لي وأنا أقرأ الترجمة كأن المترجم ينظر إلى النص من خلال ضباب موّار لا يسمح له بأن يراه بكليّته لوحةً متكاملةً واضحة، فتراه يلتقط جزءاً من اللوحة على أنه في الأعلى وهو في الوسط وجزءاً آخر على أنه في الوسط وهو في الأسفل، وهكذا دواليك... وأدركت أن السبب في هذا التشويش هو الترجمة عن لغة وسيطة هي الإنكليزية.

وفي الحقيقة لم يكن لي أن أثير هذه المسألة إلا بعد أن اطلعت مؤخراً ومتأخراً على الطبعة الثانية من المجموعة نفسها التي صدرت بعد "التنقيح" و"التصحيح" عن الهيئة المصرية العامة للكتاب (مكتبة الأسرة) في القاهرة عام 2010.

ومَنّيت النفس بأن يكون المترجم قد تقصى خلال هذه المدة (من عام 1982 إلى عام 2010) حقيقة الأمر، واقتنع بأن ترجمته تلك لم تكن مكافئة للأصل، بل لم تكن ترجمة أمينة، وقد شابتها أخطاء عديدة فسعى إلى أن يطلع على الأصل بترجمة شبه حرفية على يد أحد ممن يجيدون اللغة الروسية، ثم يعيد هو صياغتها بلغته الشعرية الرفيعة؛ وهذا أسلوب معروف في الترجمة يلجأ إليه بعض الشعراء والأدباء عندما يرغبون في ترجمة أعمال لا يجيدون أو يجهلون اللغة الأصلية التي كتبت بها هذه الأعمال فيستعينون بتراجمة ينقلون لهم النص الأصلي بصياغة شبه حرفية تتسم بالدقة، ولكنها لا ترقى إلى مستوى العمل الأصلي من حيث انتقاء المفردات وفصاحتها،

وجودة سبك العبارات وبلاغتها، ويعمدون هم إلى صياغة العمل من جديد بلغتهم الفريدة وأسلوبهم البليغ. ولا شك في أن المترجم الشاعر قد اطلع على ترجمة بعض أعمال بوشكين المنقولة عن اللغة الروسية مباشرة ومنها أعمال ترجمها هو عن لغة وسيطة، كقصيدة "الفارس البرونزي" على سبيل المثال، التي ترجمها الأديب حسب الشيخ جعفر بعنوان "الفارس النحاسي" فجاءت ترجمة تجمع بين الأمانة والجمال، وكان من شأنها أن تقنع المترجم الشاعر بأنها أقرب بما لا يقاس إلى الأصل بدءاً بالعنوان وانتهاء بالعبارة الختامية.

وليس لنا أن ننكر أن المترجم قد راجع ترجمته السابقة قبل أن يعيد إصدار المجموعة، و"نقحها" و"صححها" ولكن هذا العمل لم يتعد استبدال مفردة بمفردة وتعديل بعض العبارات بتقديم كلمة وتأخير أخرى الخ...

كاستبداله كلمة "أعمال" في عنوان المجموعة بكلمة "قصائد" فأصبح العنوان "الغجر وأعمال أخرى" بدلاً من "الغجر وقصائد أخرى" والاستعاضة في "الفارس البرونزي" عن كلمة "تـأنَّى" بكلمة "توقف"، وكلمة "غارقاً" في التفكير بكلمة "غريقاً" في التفكير (ولعله خطأ مطبعي)، وكلمة "قفزت" بكلمة "تقافزت" وعبارة "أحد الأكواخ" بكلمة "كوخ" وعبارة "إنه مسكن فن" بعبارة "هو مسكن فينيس"، وكلمة "فوق" في عبارة "ساقطاً فوق الغابات" بكلمة "عن" في عبارة "ساقطاً عن الغابات"، وكلمة "الواهن" في عبارة "شعاعه الواهن" بكلمة "الواهي"، وكلمة: "مخترقة" بكلمة "تخترق" وعبارة: "الابن البائس المنبوذ للحظ" بعبارة "ابن الحظ البائس المنبوذ" الخ.. الخ... من "التنقيحات" و"التصحيحات" المشابهة؛ أما الأخطاء الواضحة التي شابت الترجمة فقد بقيت في أماكنها ثابتة راسخة. ومن هذه الأخطاء في قصيدة "الفارس البرونزي" على سبيل المثال لا الحصر، استعمال كلمة "البرونزي" بدلاً من كلمة (النحاسي) (ص 146) وعبارة "قشرة من لحاء الشجر" بدلاً من كلمة (زورق) أو (قارب) (ص147) و"فينيس" بدلاً من (الفنلندي) (ص 147 و148) و"الشفق" (الثانية) بدلاً من (الفَلَق) (ص150)

و"المساء" بدلاً من (الليل) (ص150) و"سباق المطارق" بدلاً من (عَدْو الزحّافات) (ص150) و"العناصر" بدلاً من (قوى الطبيعة) (ص152) و"أمواج فينيس!" بدلاً من (الأمواج الفنلندية) (ص152) و"قلعة بطرس" بدلاً من (مدينة بطرس) (ص152) و"الجانب" بدلاً من (النافذة) (ص153) و"تقدمه ومعيشته" بدلاً من (استقلاليته وشرفه) (ص155) و"ليوم أو يومين" بدلاً من (ليومين أو ثلاثة) (ص156) وجلس... "منفرج الساقين" بدلاً من... (وقد صالب يديه) (ص162) و"تقريباً مهزومين" بدلاً من (خائفين من الملاحقة) (ص165) الخ.. الخ..

أما في قصيدة "الغجر" فنجد أخطاء عديدة أيضاً، منها على سبيل المثال، استعمال كلمة "الفحم" بدلاً من (الجمر) (ص182) و"الغرفة" بدلاً من (العربة) (ص184) و"الكلاب" بدلاً من (الحمير) (ص185) و"بشمس السخاء والروعة الشماليين" بدلاً من (والشمس... بجمالها الجنوبي) (ص 187) و"قلعة الله" بدلاً من (مشيئة الرب) (ص 188) و"الشمالية" بدلاً من (الجنوبية) (ص191) و "هذه الشواطئ" بدلاً من (ضفاف الدانوب) (ص192) و"حياة بخيلة ودنيئة تماماً" بدلاً من (حياة بائسة) (ص192) و"الشمال" بدلاً من (الجنوب) (ص193) و"صيفان" بدلاً من (سنتان) (ص194)، والأرجح أن يكون مرتكب الخطأ الأخير هذا هو المترجم الوسيط لأن الكلمة في النص الروسي (Leto) تعني "الصيف" وتعني "السنة" (حسب السياق) والمقصود هنا هو السنة، (وعبارة "يمر صيفان" لا تستغرق سنتين، بل على الأكثر سنة وثلاثة أشهر). ويستعمل المترجم كلمة "العرين" بدلاً من (الوِجار) ص 195، إذ إن كلمة "العرين" تستعمل بالأغلب الأعم للدلالة على مأوى الأسد، بينما المقصود في السياق هو مأوى الدب. ويستعمل المترجم كلمة "الورطة" بدلاً من (الشَّيْبة) (ص197) و"الشمالية" بدلاً من (الجنوبية) (ص199) والملاءات "المتساقطة" بدلاً من (الباردة) (من 208) و"الصخرة الملطخة" بدلاً من (القبر المدنّس) (ص209) و"حُبُّكِ بخيل" بدلاً من "تحبين بوَجَل" (210) و"أيها المحتال" بدلاً من (أيها الفتى الجميل) (ص210) و"ألعن الشيطان الذي أنجبك" بدلاً من (ألعن جريمتك) (ص211) الخ.. الخ..

وكل هذا ليس، في الحقيقة، سوى أمثلة مفردة ضمن حدود القصيدتين المذكورتين، فما بالك بما في سائر المجموعة. وعلى كل فإن هذا يهون بالقياس إلى ما أصاب الأصل من تحريف وتزيّد وإنقاص في ترجمة كل مقطع من مقاطع القصيدتين؛ وسنورد فيما يلي بعضاً من هذه المقاطع كما وردت في المجموعة وكما هي في الأصل، ولكن قبل ذلك يحسن أن نشير إلى مضمون "التقديم" الذي ورد في الصفحات الأولى من المجموعة بعد التوطئة، والمأخوذ من جريدة "الجزيرة" السعودية (المجلة الثقافية العدد 228 الاثنين 7 يناير 2008) حيث يقول كاتبه الذي لم يذكر اسمه: "لقد قرأت بوشكين مترجماً... لكن ترجمات عديدة لشعره لم ترق لي؛ لأن من قام بها، محض مترجمين لا يملكون حساً حقيقياً...

لقد كان ضجر كبير يمسني كلما قرأت تلك الترجمات المملة، التي يركز أربابها على المعنى الحرفي للنص، أو على المضمون المباشر الطافي على سطح النص.. فتأتي القصيدة المترجمة إما مسخاً مشوّهاً، أو باعثاً على الغثيان كبيان صحفي بارد...

نعم قرأت (بوشكين) في عدد من الترجمات، لكن تلك الترجمات لم تروِ عطش الروح التواقة إلى مطالعة جمالٍ صِرف، وقراءة إبداع خالص، حتى عثرت على ديوان بعنوان (الغجر)... تولى ترجمة القصائد التي تضمنها ديوان (الغجر) الشاعر رفعت سلام، وصدر عن دار ابن خلدون ببيروت في العام 1982.

وكم كان حبر سلام مدهشاً، وهو يقدم للقارئ العربي أرغفة (بوشكين) الساخنة، ببراعة فنان يملك عينين مغايرتين لعيني أي مترجم عادي كل عدته تكمن في امتلاك لسان الآخر فحسب.. فضلاً عن كون (سلاّم) يملك قاموساً لغوياً ذا ثراء واضح، يؤهله لاختيار المفردة والعبارة الملائمة لما يترجمه من شعر، بالإضافة إلى ذلك الإحساس البهي الذي يملكه ــ وهو إحساس شاعر يرى فيما يترجم من نصوص مالا يراه سواه من موظفي الترجمة!

.... فحين تقرأ قصيدة (الفارس البرونزي) ـ وهي من أهم قصائد هذا الشاعر الكبير الذي يتغنى فيها بـ "أشياء الفقراء الثمينة"(!!) ـ تشعر فور فراغك من قراءتها بذلك الامتلاء العجيب الذي يحدثه الشعر الحقيقي في النفس...

وحين تصل إلى قصيدة (الغجر) تتكشف لك آفاق تلك القصيدة الملحمة، القصيدة العلامة.... القصيدة التي تعتبر نجمة هائلة في فضاء الشعر الكوني الحديث، وعندها تماماً.. عند ضفافها الغنية تقبض على نفسك متلبساً بصوت (بوشكين)، مستعيداً نشيده الجميل، ومديحه العالي لأولئك القوم المصابين بلعنة الرحيل الدائم، والشقاء المرير....

... وتجد نفسك تعيش معهم تحت تلك القبة الكبيرة الزرقاء الصافية التي تدعى: سماء، حيث "يرسل القمر من الأعالي وميضاً أبيض غريباً كاللؤلؤ.. أو حيث أنهار من الضباب تطوي قمراً ماكراً..." سارداً معه عبر الشعر/ الشعر، وليس عبر أي وسيلة نصوصية أخرى، حكاية الشاب (أليكو)، وذلك الرجل العجوز المتهدم، وتلك البنت التي تدعى (زمفيرا) التي يتألق قلبها كالوردة، وتفيض أشواقها مثلما يفيض النهر..

(أليكو) يرى أنه ((حيثُ لا حبٌّ لا يُعرف المرح/ وتافهةٌ هي الحياةُ، ولا تحمل أية متعة)). بينما يردد العجوز المليء بكنوز الحكمة الناضجة.. "أكثر حريةً من طائرٍ هو الحب/ حاول أن تحبسه، وسوف يطير منك/ إنه يجيء/ ثم وأسفاه، يمضي إلى الأبد/ مهما حاولت مراراً أن تستبقيه..."، و(زمفيرا) ـ وهي في عز احتضارها ـ تصرخ صرختها المدوية... "بحبي له أموت".

ما أذكره لرفعت سلاّم أنه هو الذي قادني ـ في بدء إطلالتي البكر على أفق الشعر العالمي ـ إلى (مايا كوفسكي).... فبعد سأم طويل من ترجمات جمة تجرعتها قسراً... قادني سلام إلى (غيمة) مايا كوفسكي، لأرتوي هادئاً من مائها الذي تكنزه، وهو ماء صاف، وذلك عبر ترجمته الشهيرة لديوان "غيمة في بنطلون"!....

لقد استطاعت ترجمته تلك أن تجعلني أشيد جسراً وطيداً من المحبة مع الشعر العالمي الحديث، بأي لغة تمت هندسته في الأصل وبأي ضوع رفرف عالياً وحلق..." (انتهى)

لعلي أَطَلْتُ بعض الشيء في الاقتباس من "التقديم"، ولكن ذلك لأنني قصدت أن أؤكد فكرة مؤداها: أننا لا نستطيع إصدار حكم موضوعي مُنصفٍ على ترجمة عمل ما إلاّ بعد مقارنتها بالأصل الذي ترجمت عنه. فثمة نصوص مترجمة تجد متعة في قراءتها لنصاعة أسلوبها ومتانة سبكها وفصاحة مفرداتها وبلاغة عباراتها، ولكن عند مقارنتها بالأصول التي نُقلت عنها تجد أن المترجم قد بلغ به التصرف حداً أبعده عن الأصل قليلاً أو كثيراً، إما لأن المعنى المقصود قد استعصى على فهمه، أو لعدم تملكه ناصية لغته الأم بالقدر الكافي للتعبير عن الأفكار والمشاعر والعواطف التي عبر عنها الكاتب بصياغات أصيلة مبتكرة تَقْصر خبرة المترجم وموهبته عن ابتداع صياغات مكافئة لها بلغته الأم. وهذا، على كل حال، موضوع ذو شجون، ربما تتاح لنا فرصة العودة إليه فيما بعد. ولنورد الآن مقارنة بين ترجمة بعض مقاطع القصيدتين المعنيتين كما وردت في مجموعة "الغجر وأعمال أخرى" وبين النص الأصلي الذي سوف أتوخى أن تكون ترجمتي له أقرب إلى الأصل قدر المستطاع حتى ولو جاء هذا في غير صالح جمال الأسلوب وبهائه.

الترجمة في المجموعة الفارس البرونزي	الترجمة نقلاً عن الأصل الفارس النحاسي
حيث حاولت المياه المعزولة، مكافحةً الوصولَ إلى البحر، توقف هو غريقاً في التفكير وحدّق إلى الأمام. اندفع النهر كله بقوة إلى الوراء. وسط التيار تقافزت وارتعشت قشرة من	على شاطئ الأمواج الصاخبة وقف غارقاً في أفكار عظيمة وناظراً إلى المدى البعيد. وأمامه كان النهر العريض يجري مسرعاً. وثمة زورق بائس كان يندفع فوق التيار وحيداً.

الترجمة نقلاً عن الأصل الفارس النحاسي	الترجمة في المجموعة الفارس البرونزي
وقد تناثرت هنا وهناك على الضفتين المليئتين بالطحالب والسباخ دور ريفية يسكنها التشوخونيون[1] الفقراء. وقد امتلأ المكان بضجيج غابة لا ترى الشمسَ المختبئةَ خلف الضباب.	لحاء الشجر(!) على الأمواج.
	وهنا وهناك، على الشواطئ السبخية والطحلب النامي، وكوخٌ يلوح معتماً، مُخَلْخَلاً، متداعياً ـ هو مسكن فينيس(!) البائس ـ احتجب ضوء الشمس المتوهج في الضباب اللبني ساقطاً عن الغابات الكثيفة وشعاعها الواهي لا يخترق عتماتها أبداً.
فكَّر: منذ الآن نحن الذين سنهدد السويديين. هنا سنبني مدينة نكاية بجارنا المتغطرس	وتأمّل: هاهو السويدي المتغطرس الذي سنكبحه ونوقفه عند الخليج وهنا، لنغيظه، سنؤسس مدينة
لقد شاءت لنا الطبيعة أن نفتح هنا نافذة إلى أوروبا، ونقف بقدم ثابتة على ساحل البحر، وإلى هنا ستأتي جميع الرايات فوق أمواج جديدة عليها، لتحل ضيوفاً علينا، ونحتفل في هذه الرحاب الواسعة.	وكما تأمر الطبيعة ينبغي أن نفعل: هاهي نافذة سنعبرها إلى أوروبا، مع مكاسب قاعدة الانطلاق على هذا الساحل، والسفن التي سنُحيِّيها من كل جنسية، وبحرِّية نبحر عبر هذه البحار، ولن نكبح أنفسنا من جديد
قرن مر، ونهضت من وسط ظلمة الغابات، ووحولِ المستنقعاتِ بكل أُبَّهةٍ وفخار مدينةٌ فتية، فاتنةُ وأعجوبةُ البلدان الشمالية. وحيث كان صيادُ السمك الفنلنديُّ، ربيبُ الطبيعة المحزون	قرن مر وهناك انتصبت من خيلاء وفتنة الأراضي الشمالية، مدينة فتية فاتنة متألقة، تخترق ظلام الوحل والغابة؛ وحيث أتى "فينيس" الصياد ابن الحظ البائس المنبوذ، متطفلاً على السكون،
يقف وحيداً عند الشواطئ المنخفضة ويلقي بشبكته الرثة في لجة المياه الغامضة، تزدحم الآن على الضفاف التي تضج بالحياة هياكل باذخة منسقة لقصور وأبراج، وتندفع حشود السفن من كل أصقاع	ليرمي بشبكته البالية المرتقة مراراً، إلى

[1] التشوخونيون: التسمية القديمة للإستونيين والفنلنديين الذين كانوا يسكنون على ضفاف نهر "نيفا" حيث بُنيت مدينة بطرسبورغ بأمر من الإمبراطور بطرس الأكبر (ع.ج).

الترجمة في المجموعة الفارس البرونزي	الترجمة نقلاً عن الأصل الفارس النحاسي
المياه الساجية الغامضة، تنبثق هناك أبراج وقصور هائلة، متاهةٌ من الأشرعة وقمم الصواري تزحم الميناء؛ هنا ترسو سفن كل الموانئ إلى هذه الشواطئ الثرية المكتظة بالبشر؛ ينساب "النيفا" الواسع المهيب الهوينى، مكتسياً بالغرانيت ليشقَّ طريقه أسفل قناطر رشيقة، الحدائق تغطي الجزر المعزولة التي تبرقش النهر، وسطحُه الزجاجيُّ رماديٌّ وساكن. وتخبو موسكو القديمة بجانب غريمتها. عجوزاً مهيبة أقل بهاء، احتجبت أضواؤها بالوافد الجديد الذي اعتلى العرش في الثوب الأرجواني.	الأرض، نحو هذه الموانئ الثرية. وقد اكتسى "نيفا" بحلّة من الغرانيت وامتدت الجسور فوق مياهه وتغطت جزره بحدائق مُدْهامّة وخبا ألق موسكو العجوز أمام العاصمة الشابة كما تبهت أرملة القيصر الراحل أمام عقيلة القيصر الجديد.

وهكذا نرى كيف يصبح "صيادُ السمكِ الفنلنديُّ" "فينيس الصياد"، وكيف يتحول "ربيبُ الطبيعة المحزون" إلى "ابن الحظ البائس المنبوذ" وكيف تضاف إلى النص عبارات غير موجودة في الأصل؛ ثم كيف تقارن موسكو القديمة العجوز بالوافد الجديد "الذي اعتلى العرش" في الثوب الأرجواني! بينما يقارن الشاعر في الأصل بين العاصمتين: القديمة موسكو، والجديدة بطرسبورغ، ويشبه القديمة بأرملة القيصر المتوفى، والجديدة بزوجة القيصر الجديد. أما عبارة "مرتدي الحلة الأرجوانية" فهي، في اللغة الروسية، كناية عن القيصر، والترجمة الحرفية للعبارة في النص الأصلي: "الأرملة الأرجوانية" أي "أرملة القيصر الراحل" وليس "الوافد الجديد الذي اعتلى العرش في الثوب الأرجواني". وعلى هذا المنوال تسير الأمور في الترجمة على مدى القصيدة كلها من دون استثناءات. وهاكم بعض الأمثلة الأخرى من مواضع مختلفة من

القصيدة نفسها: (ص 152 ـ 153):

فلتنتصبي يا قلعة بطرس كما روسيا ثابتة وراسخة	فلتزدهي بجمالك يا مدينة بطرس، ولتقفي كما روسيا راسخة.
ولا تدعي العناصر تتمرد من جديد، بل تخضع؛ فلتقمعي خوفك، يا أمواج "فينيس" واقهريه، ولعل عداء المولود القديم يذوب الآن وأبداً،	إن قوى الطبيعة المهزومة ستستكين أمامك! فلتنس الأمواجُ الفنلندية عداوَتَها، وآلامَ الأَسْرِ القديم فهي لن تزعج بحقدها اللامجدي رقادَ بطرس الأبدي.
ويترك نوم بطرس هادئاً!... حيّاً ـ نحتفظ في ذكرياتنا بزمن حزين ومظلم ومميت للغاية... ولهذا فأنا أبدأ حكايتي بالرُّعب، لأن الموجع لابد أن يكون موجعاً، أيها الأصدقاء الأعزاء، وحزيناً.	كانت حقبة فظيعة تلك وذكراها ما زالت طازجة وعنها يا أصدقائي سأبدأ الحديث، من أجلكم وقصتي ستكون حزينة.

ومثال آخر (ص 153 ـ 154)

.....؛ المطر يضرب الجانب في غضب؛ والرياح تعوي حزينة بلا انقطاع... كان الشاب يفجيني قد عاد إلى البيت من إحدى الحفلات.	كان المطر يضرب النافذة بغضب والريح تعصف وتُغْوِلُ بحزن. في هذا الوقت وصل الشاب يفغيني إلى البيت، عائداً من إحدى الزيارات.
سوف ندعو بطلنا بهذا الاسم وهو اسم مبهج ويناسبه تماماً وكان صديقاً لقلمي سنوات طويلة.	سندعو بطلنا بهذا الاسم فوقعه عذب؛ ثم إن قلمي عقد صداقة معه منذ زمن بعيد.
ولن نحتاج أبداً إلى لقب:	ولن نحتاج إلى إعطائه لقباً
فيفجيننا يمكنه الاستغناء عنه. ورغم أن الماضي ربما كان قد تألق وتوافق كمكان خصيب في التراث الروسي، ورغم أن كارامزين كان قد سجل شهرته التي لا تذكر هذه الأيام والتي نسيها العالم كله.	مع أن اللقب في الماضي ربما كان متألقاً وكان كارامزين يذكره في كتاباته عن أخبار أسلافنا ولكنه الآن أصبح منسياً في المجتمع الراقي وبين عامة الناس

لا يفهم قارئ "الترجمة في المجموعة" هنا ما معنى أن الماضي (نفسه!) ربما كان قد تألق وتوافق (مع من؟!) كمكان خصيب في التراث الروسي (كيف هذا؟!). ويلتبس المعنى على القارئ فلا يدري شهرة من سجل كارامزين، تلك التي لم تعد تُذكر هذه الأيام والتي نسيها العالم كله(!).

والقصة باختصار هي أن بوشكين يذكرنا هنا بروايته الشعرية "يفغيني أونيغن" التي عنونها باسم بطلها؛ ويقول إنه لن يذكر لقباً لبطل قصيدته "الفارس النحاسي"، (واللقب بالروسية كلمة مشتقة من اسم الأب وتلفظ بعد الاسم الأول عادة في التخاطب للدلالة على الاحترام وعدم رفع الكلفة بعد)، ثم يشير إلى أن لفظ اللقب بعد الاسم الأول كان عندنا، نحن الروس، في الماضي شائعاً، وكان الشاعر والمؤرخ الروسي الشهير كارامزين في كتاباته عن تاريخ روسيا يلتزم بهذا التقليد ويذكر الاسم مقروناً باللقب دائماً. أما مجتمعنا الروسي الآن فقد أهمل هذا التقليد الذي بات منسياً ليس في المجتمع الراقي فحسب، بل وفي أوساط العامة أيضاً.

ومثل هذا الخلط في فهم المقصود نصادفه في غير مقطع من مقاطع القصيدة.

مثال آخر (ص155):

حاول جهده أن ينام لكنه فشل ملأت عقله أفكار كثيرة للغاية	ظل النوم يجافيه طويلاً وتقلقه شتى الأفكار
أنه فقير، واستغرق في ذلك؛ أن الحصول على وظيفة أمر شاق؛ أن إمكانيات تقدمه ومعيشته محكومة بجهوده أن الثروة والذكاء وهبات الله المماثلة هو خالٍ منها؛ وأن التوسل بالحظ هو الأقل جدارة وجدوى؛ إنه الآن يعمل كاتب ديوان لعامين كاملين تقريباً؛	فيم كان يفكر؟ في أنه فقير، وأن عليه بكده صون استقلاليته وشرفه، وليت الرب قد أنعم عليه بمزيد من الذكاء والمال. فثمة محظوظون متبطّلون، محدودو الذكاء وكسالى، ولكنهم يعيشون في رخاء ورغد وهو لم يمض عليه موظفاً سوى عامين فقط.

وبصرف النظر عن كل الفروق بين الترجمة والأصل نتساءل: ما الداعي لأن يشغل "يفغيني" ذهنه بالتفكير في "مشقة الحصول على وظيفة"، ما دام هو يعمل موظفاً بصفة "كاتب ديوان"(!) لعامين كاملين تقريباً"(!)، أليس من الأَوْلى، منطقياً، أن يفكر، أو يحلم بالحصول على وظيفة أفضل كما سيفعل بعد قليل، عندما يتصور حياته المقبلة مع حبيبته "باراشا": (ص 156ـ157):

وفي زمن كاف في أفضل الأحوال حالما أكون قد أمّنت عملاً ومركزاً اجتماعياً، سوف تمضي تربية وتنشئة أولادنا معها... بروح تهدّئ من عواصف الحياة سنُبحر، ونُدفن في نهايتها معاً وسنكون بجانب أبناء أبنائنا	وربما بعد عام أو عامين سأحصل على وظيفة مناسبة وأعهد لباراشا بتدبير شؤون المعيشة وتربية الأطفال. وسنعيش هكذا يداً بيد حتى الممات وأحفادنا سيدفنوننا.

ألم يكن بالحري أن يتابع المترجم السياق بانتباه وأناة ويفطن إلى التناقض الذي وقع فيه، ويتساءل عن السبب.

ونقرأ في الصفحة 158:

كان النيفا المتجمد يهاجم العاصفة بجنون

محاولاً بلا جدوى الوصول إلى البحر،

ونتساءل: كيف للنهر المتجمد أن يهاجم العاصفة ويحاول الوصول إلى البحر؟!

وحتى لو كان المترجم الوسيط قد أخطأ في الترجمة فقد كان على مترجمنا أن يتنبه على هذا التناقض، ويشير إليه في الهامش؛ علماً بأن العبارة في الأصل هي:

ظل نيفا طوال الليل.

يندفع نحو البحر ضد العاصفة

عاجزاً عن قهر طيشها الجامح

وهاكم مثالاً آخر مأخوذاً من نهاية القصيدة، عندما تهدأ العاصفة، وتغور مياه الفيضان، ويعود "يفغيني" إلى المكان الذي كان قد لجأ إليه ليحتمي من الغرق في أثناء الطوفان، (ص 174 ـ175)

ارتعش يفجيني ومن جديد سمَّره هناك الألم القديم الساحق القاسي وبعقلٍ صافٍ رأى من جديد الأمواج ضاريةً تندفع حوله وتهسُّ وتزأر في حقد. تعرّف على الميدان والبيت والأَسَدَين وعلى نفسه وقد علا ــ بفعل الظلام المحيط ــ فوقهم جميعاً متحرراً ومستقلاً، إنساناً ــ حينما أذعن لإرادته القدر ـ اكتشف المدينة على البحر...	ارتعد يفغيني، ولمعت في ذهنه أفكار مخيفة. لقد عرف المكان حيث كان الطوفان يعربد، حيث كانت الأمواج الضارية تحتشد حوله وهي تزمجر بشراسة، وعرف الأسدين والساحة، وذاك الذي يشمخ بسكون، في الظلمة، برأسه النحاسي. ذاك الذي بمشيئته القَدَريّة، تأسست المدينة على البحر.
ملتفاً بالليل، كم هو مخيف!	إنه رهيب وسط الظلام المخيِّم.
إلى أي عمقٍ غاص في الخيال وأية قوة رهيبة تكمن فيه!	أية أفكار تجول في ذهنه!
	وأية قوة تكمن فيه!
وحصانه أية نار في عينيه!	وأية نار في حصانه هذا!
إلى أين تُحلّق في الصقيع أيها الحصان وأين ستُؤمر بالتوقف؟	إلى أين تعدو أيها الحصان المتعالي وأين ستضع حوافرك؟
وهكذا أيها العاهل العظيم يا قربانَ القدر وسيد اختياره أجبرت روسيا بلجام حديدي، على أن تَشبَّ فوق الهُوَّة!	وأنت يا سلطان القدر الجبار! أليس هكذا جعلت روسيا تشبّ على قدميها عالياً فوق الهاوية، وأنت ممسك بلجامها الحديدي.

ألا يظن القارئ أن "يفغيني" هو الذي "علا ـ بفعل الظلام المحيط ـ فوقهم جميعاً متحرراً ومستقلاً"!! بينما يتحدث الشاعر هنا عن تمثال بطرس الأكبر ذي الرأس النحاسي، وكان حريّاً بالمترجم أن يفطن إلى هذا، على الأقل عندما وصل إلى عبارة "أيها العاهل العظيم"، ولكن...

ثم نمضي قليلاً مع "يفغيني" ونقرأ في الصفحات 176 ـ 177 ـ 178:

وعلى حاجز من القضبان ضغط وجهه المشتعل، لكن دمه ظل يحترق، وراح قلبه يركض ويدق بجنون...
واهنَ الأعضاء، وحشيَّ العينين، أطبقت أصابعُه على التمثال المتغطرس المقيت، متجهماً، وهو يواجهُه، وكما إنسانٍ جُنّ، انتصب مرتعشاً، وفي صوتٍ مرتجفٍ متكسرٍ، خرج واهناً مع هزّة غضبٍ بالغ: حسناً أيها المبدع الأعظم، حسناً!
انتظر فحسب وشاهد!..
كان ذلك كل ما استطاع أن ينطق إليه به، وتوقَّفَ
ومضروباً بالرعب، استدار وَفَرّ:
كان القيصر يَتَفرَّج عليه...
تلك النظرة المُحدِّقة الخانقة التي لم تتركه أبداً، جعلته يسرع خُطاه.
عبر الميدان الخالي ركض يفجيني وتراءى له أنه يسمع قصفاتِ رعدٍ هائلة متزايدةً قويَّة، ويحس بأرض الشارع ترتج تحت حوافر الحصان الثقيلة. وهناك خلفَه، مشدودةً بإحكامٍ إلى الظّلام، بانت على أشعة القمر الشاحبة الهزيلة، يدٌ ارتفعت في تحذير،
لقد انطلق الفارس البرونزي الرهيب خلال الليل حتى الصباح
وحيثُ شَدَّ يفجيني أبداً خطواته، مرعوباً، وتجوّل أبكم،
انطلق الفارس البرونزي المترجّل في جُنون ـ إذ دهمه الليل في مطاردة رعديّة.

وأسند جبهته
إلى السياج الشبكي البارد، وغطّت عينيه غشاوة، وهَبَّت نار في قلبه،
وغلا الدم في عروقه،
ووقف متجهماً
أمام الصنم المتكبر،
وصَرَف بأسنانه، وضغط قبضتيه بشدة، وكأنه مُسٌّ بقوة شيطانية، وقال بصوت كالفحيح مرتعشاً من الغضب:
"مهلاً، ياباني العجائب!
الويل لك!"
وفجأة أطلق ساقيه للريح.
خيّل إليه أن القيصر الرهيب، استبدّ به الغضب فجأة وأدار وجهه ببطء.
فراح الشاب يركض في الساحة المقفرة وهو يسمع خلفه
صوتاً كقصف الرعد
ويظنه وقع حوافر ثقيلة
تعدو خلفه وتهز الشارع هزاً
وكأن الفارس النحاسي
الذي يمد يده إلى الأعلى
يعدو خلفه على حصانه الصاخب
مغموراً بضوء القمر الشاحب.
وظل المجنون المسكين
يتخيل طوال الليل،
وحيثما توجهت قدماه،
أن الفارس النحاسي يلاحقه، والحوافر الثقيلة تتبعه في كل مكان.

وكما نرى فإن "ترجمة المجموعة" تجعل الفارس يترجل والليل يدهمه!! ويفغيني يتجول أبكم، وثمة مطاردة رعدية. أية صورة شاعرية هذه! وكيف لنا أن نتصورها في سياق القصة التي ترويها القصيدة؟!

ولنا هنا أن نتساءل بصرف النظر عن كل شيء: كيف تسنّى لأصابع يفغيني "أن تطبق على التمثال المتغطرس المقيت!" في حين أن الشاعر يقول لنا على مدى القصيدة كلها إن التمثال عالٍ جداً وشامخ ومتكبر، والحصان الذي يمتطيه القيصر يشب على مؤخرتيه؟!!

ولنأخذ المثال الأخير من نهاية القصيدة حيث يصف الشاعر جزيرة صغيرة مقفرة، يقصدها أحياناً صياد سمك ما.

....	....
أو يختارها أحد الكتبة للنزهة يوم السبت. عاريةٌ من الأشجار هي الجزيرة، لا أعشاب تتبرعم في أرضها. أتى الفيضان بكوخ هناك، وحطّ معزولاً، فوق الماء كأصلِ شجرةٍ شائهٍ معتم حتى الربيع، حينما ينساق بعيداً. العلاقة القبيحة التي حملها من الأمواج، والتي ـ على مَهلٍ ـ صنعت دماره وفناءه.. بجانبها، استلقى رَجُلي المجنون، مَيِّتاً وهناك ـ طيّب الله ثراه ـ دُفن	أو يزورها موظف في قارب وهو يتنزه يوم الأحد. جزيرة مقفرة لم تنبت فيها أية عشبة. ساقَ إليها الفيضان المائج كوخاً متقوضاً ورسا هناك كشجيرة سوداء. وفي الربيع الماضي جاؤوا به في زورق. كان فارغاً ومتهدماً تماماً، ووجدوا عند عتبته مجنونَ قصتي إياه فسارعوا إلى دفن جثمانه البارد ابتغاء مرضاة الرب.

كما أننا نجد في ترجمة قصيدة "الغجر" التي حملت المجموعة اسمها، مما يدل على أهميتها الفنية والفكرية في نظر المترجم، الظواهرَ نفسها التي وجدناها في ترجمة قصيدة "الفارس النحاسي"، ونورد منها، على سبيل المثال

لا الحصر، بعض المقاطع التي نبدؤها بمقطع يصور فيه الشاعر عودة الفتاة زيمفيرا في ساعة متأخرة من الليل إلى مخيم الغجر، حيث ينتظرها أبوها، وبصحبتها الشاب أليكو الهارب من حياة المدينة ليشاطر الغجر حياتهم في البراري (ص 183 ـ 184):

ها هي الآن... وخلفها يأتي رجل غريب يتبعها "عثرت على هذا الرجل خلف الربوة، تخبر أباها، مرحبة به في حرارة. "وعندما رأيت أنه بلا دثار، دعوته ليشاركنا خيمتنا. ويقول إنه سيكون سعيداً بأن يكون واحداً منا، إنساناً متحرراً من كل القيود. سيأتي، أليكو سيأتي حيث آخذه. هو طريد يا أبي. رحب به يا أبي، أرجوك، في بيتنا. العجوز: إنني أرحب به بكل سرور أرحب به يمكنك أن تظل معنا حتى الصباح أو أكثر، فَلَكَ الأمر... عانق حياتنا الرحالة الحرة، إذ تهجر حياتك، وستكون واحداً منا، أيها الشاب الطيب تشاركنا مشاركة كاملة كل ما نملك، رغم أنه ليس كثيراً.... في الفجر سننسلّ بقافلتنا، وهنا غرفة لك. تخيّر أية مهمة، كيفما تكون، وهي لك على أن تكون مناسبة: غنِّ الأغنيات، أو اطرق المعدن، أو تقود دباً وهو في قيده في المكان المجاور أعمالنا اليومية كثيرة.	ولكن ها هي تظهر ويتبعها شاب بخطوات عجلى لا يعرفه الشيخ البتة. "أحضرت يا أبي ضيفاً ـ تقول الفتاة ـ صادفته في الصحراء خلف التل، ودعوته ليقضي الليل في المخيم إنه يريد أن يكون مثلنا غجرياً، فالقانون يلاحقه، وأنا سأكون صديقته، اسمه: أليكو. وهو مستعد لأن يتبعني إلى أي مكان. الشيخ: بكل سرور. ابق حتى الصباح، في ظل خيمتنا، أو ابق عندنا مدة أطول، كما تريد. أنا مستعد لإشراكك في الخبز والسكين كن منا واعتد حياتنا وفقرنا الجوّال وحريتنا، وغداً في الفجر سنغادر في عربة واحدة. وأنت اختر لنفسك أي عمل: طرقَ الحديد، أو إنشادَ الأغاني وأنت تقود دباً وتطوف في القرى. أليكو: أبقى هنا.

أليكو: إنني أنضم إليكم. زمفيرا: هو لي، ولا أحد يستطيع أن يأخذه مني... لكن كم السماء كئيبة. انظر ـ لقد أفل القمر، واكتسى السهل بالضباب... وبالرغم مني هزمني النوم...	زيمفيرا: إنه لي ومن يستطيع أن يبعده عني؟! ولكن الوقت تأخر والهلال قد غاب وتغطت الحقول بالضباب وأنا غلبني النعاس.

وبعد ذلك يصف لنا الشاعر كيف ينطلق الغجر في كل صباح (ص 185 ـ 186)

يبزغ الضوء.. والعجوز يتمشى حول الخيمة النائمة على مهل "زمفيرا، انهضي! وأنت يا ضيفي! فالشمس تزحف على التلال إلى أعلى. لقد حان الوقت! السماوات مشرقة. هيا اتركا فراش الكسلّ!" ويندفع الشعب الغجري خارج خيامه في صخب، يلفّونها، متلهفين على تحميل قوافلهم وأن يكونوا على الطريق... يبدون، بحراً من الحركة، مشدودي الأجساد، في الانتشار عبر السهل، مندفقين للإمام: رجالٌ، زوجات، شبابٌ وشيوخُ القبيلة حشد بطيء لكنه مبتهج ومرح وسعيد؛ بجانب أسيادها تمضي الكلاب وهي تحمل في السلال الأطفال المبتهجين؛ الصخب والصياح، وبرهة من الغناء الغجري؛ صرخة عالية من أحد الدببة،	انبلج الفجر وراح الشيخ يطوف على مهل حول الخيمة الساكنة، "انهضي زيمفيرا فالشمس تبزغ، استيقظ يا ضيفي، فقد حان الوقت! هيا اتركا مضجع الاسترخاء!" واندفع جمع الغجر بصخب بعد أن لُفّت الخيام، وأُعِدَّت العربات للسير، وانطلق الجمع كله مُنساحاً في السهول المقفرة وسارت الحمير حاملة في السلال المتدلية من الجانبين الأطفال العابثين. وخلفها يسير الأزواج، والإخوة، والزوجات والفتيات، كباراً وصغاراً. صياح وصخب وأهازيج غجرية وزمجرة دب، وصليل جنزيره المتململ، وبرقشة الأسمال

قعقعة قيوده الرتيبة؛ النسوة في أسمال مبهرجة؛ حفنة من الأطفال حفاة الأقدام، أنصاف عَرايا، الكلاب ترسل ألسنتها في غضب مفاجئ صليل عجلات العربة؛ أنين مزامير القِرَب!.. الكل في حالة اهتياج، في ضجيج وحشي لكنه مليء بالحركة والحياة، مختلف عن أساليبنا الهزلية الفاترة، والهزيلة الميتة، مثلما هي موحشة أغاني العبيد!	الزاهية، وعري الأطفال والشيوخ، ونباح الكلاب وهريرها، وهدير مزامير القِرَب، وصرير عجلات العربات. كل شيء هنا بائس، متوحش، وغير متناسق، ولكنه مفعم بالحيوية والتوثّب، بعيد عن المتع الميتة التي نتنعم بها، بعيد عن حياة التبطّل التي تشبه أغاني العبيد الرتيبة.

ولا أدري كيف يمكن أن يتلقى القارئ صورة الكلاب التي تمضي بجانب أسيادها "وهي تحمل في السلال الأطفال المبتهجين"؛ فحتى في أصقاع القطب الشمالي لا نرى مثل هذه الظاهرة، إذ إنهم يستعملون الكلاب هناك لجر الزحافات التي ينقلون عليها كل ما يريدون نقله، فهل هو المترجم الوسيط يا ترى من حوّل الحمير إلى كلاب، أم أن هذا ما ارتآه المترجم العربي لأنه وجد أن كلمة "الحمير" غير شاعرية؟! وتوحي لنا "الترجمة في المجموعة" بأن قبيلة الغجر هذه تقود معها عدداً من الدببة عندما نقرأ: "صرخة عالية من أحد الدببة"، في حين أن الحديث في الأصل يجري عن دب واحد يقوده أليكو؛ كما أن القارئ يظن أن لدى القبيلة عربة واحدة فقط يتصاعد "صليل" عجلاتها إلخ.. إلخ... وبعد هذه اللوحة يصف لنا الشاعر حالة "أليكو" النفسية في أول يوم له من حياته بين الغجر: (ص 186 ـ 187)

حدّق أليكو في السهل وحزن غامض يحبط روحه. فمن حيثُ جاءه، كان قليلاً ما يريد، بل، الأكثر، أنه ارتاع أن يشرح. فلديه زوجة، زمفيرا ذات العينين السوداوين، وهو حر. وهناك ـ الآن ـ سماوات فوقه أكثر صفاءً، مضاءةٌ بشمس السخاء والروعة الشماليين.	كان الشاب يرنو إلى السهل المقفر باكتئاب ولا يجرؤ على أن يفسر لنفسه. السبب الخفي لشعوره بالأسى. فها هي زيمفيرا ذات العينين السوداوين إلى جانبه؛ وهو الآن حر في هذا العالم، والشمس تسطع فوقه جذلى بجمالها الجنوبي.

فلماذا استسلم إذاً للكآبة؟	فلماذا يرتعش قلبه هكذا؟
وأي قلق غامض أحبطه؟	وأي هم يمضّ روحه؟
طائر سعيد	طائر الرب
من يطوف امتداد السماء المعزول،	لا يعرف الهم ولا التعب
وقبتها الزرقاء المشرقة!	ولا ينهمك في نسجِ عشٍ
من أجل مُقامِ صيفٍ واحد فحسب،	طويلِ الأمد؛
تبني بيتك المتداعي.	بل يغفو ليلاً على غصن ما،
وعلى غصن في غابة أو في العراء تجلس	وما إن تشرق الشمس الرائعة حتى يسمع
ناعساً طوال الليل	الطائر.
وحينما تسمع استدعاء الله للصبَّاح	نداء الرب
تحيّي الشمسَ المشرقة بالغناء.	فينتفض ويشرع يغرد.
بعد مرور أيامِ الربيعِ الرائعة	ويمضي الصيف القائظ.
والموتِ الحزين للصيف الحار يأتي الخريف،	بعد الربيع ـ زينةِ الطبيعة ويأتي الخريف
مجمِّعاً السحب الرمادية في السماوات	ويأتي الخريف بالضباب والأمطار.
الكئيبة الضبابية.	فينتاب الناسَ الكربُ والضجر
ونتقلب شاحبي القلوب، منهكين..	ويطير الطائر
أيها الطائر الفرِح!	إلى بلاد بعيدة
برشاقة تنطلق عبر البحار،	حيث الدفء
في ابتهاج ومَرَحٍ	خلف البحر الأزرق
لتسكن المناخات الشمالية حتى الربيع	ويبقى هناك حتى الربيع.

ولكن الشاب "أليكو" يحاول أن يتكيف مع بيئته الجديدة التي اختارها بنفسه ويعود ليقول لفتاته زيمفيرا في الصفحة (191):

....	....
رغبتي الوحيدة التي اكتشفتها الآن فقط يا حبيبتي أن تشاركي منفياً أشياءه كلها وحظوظه.	وأنا... رغبتي الوحيدة أن أتقاسم معك الحب، وأوقات الفراغ، ومنفاي الاختياري

وهنا ينبري أبوها الشيخ ليعظ أليكو حبيبَ ابنته القادمَ من المدينة، فيروي له قصة الشاعر اللاتيني "بوبليوس أوفيديوس" (أوفيد) (43 ق.م ـ 18م)

الذي اشتهر بأشعاره الغزلية الماجنة المرحة وبمقطوعاته الشاكية الباكية الحزينة، وبقصيدتيه التعليميتين "فن الحب" و"علاج الحب" وبملحمته الأسطورية "التحولات" (وفيها سرد للميثولوجيا اليونانية) وآخر أعماله "الأعياد" (وفيها سرد للميثولوجيا الرومانية)، وقد نقم عليه الإمبراطور "أوغسطس" لأنه وجد أن شعره يتعارض مع برنامج الإصلاح الأخلاقي الذي دعا الإمبراطور إليه وعمل على تطبيقه. وعندما اقترن اسم الشاعر بأخبار فضيحة تمس "يوليا" ابنة الإمبراطور أمر بنفيه إلى مدينة توميس الواقعة على ساحل البحر الأسود (وهي مدينة في رومانيا الحالية تدعى كونستانزا)، حيث قضى الشاعر نحبه في منفاه البعيد الذي قضى فيه عشر سنوات.

بيد أن الشيخ يروي القصة كما يتناقلها غجر "بيسارابيا" جيلاً عن جيل كموعظة لكل من يسعى ليعيش بعيداً عن موطنه الأصلي، يقول: (ص 191 ـ 192 ـ 193)

العجوز: اعلم أنك لست أقل شبهاً بنا رغم أنك وُلدت للفراغ والثروة، لكن من قضى شبابه في البطالة سيقدر الحرية بالأقل. الأسطورة التي لم تمت أبداً لكنها تعيش بيننا. تتحدث عن رجل نفاه الإمبراطور من البقاع الشمالية اسمه ضاع مني. وكان أن فترت همته هنا، وهذا ما أذكر رغم أنه كان طيباً على مر السنين وشابّ الروح بموهبة الغناء الرائعة. الممنوحةِ له منذ ميلاده؛ صوتُه ـ إن تسمعه كان كأنك تسمع خرير جدول في جبل وبإرادة القدر انتقل إلى هذه الشواطئ، وانتزع حب الجميع.	الشيخ: أنت تحبنا مع أنك وُلدت وسط شعب غني. لكن من اعتاد حياة الترف. ليس على الدوام بَستمرِئُ الحرية. ثمة حكاية نتداولها: عن شخص نفاه القيصر من الجنوب ليعيش في أراضينا. (كنت سابقاً أعرف اسمه الصعب ولكنني الآن نسيته). لقد كان طاعناً في السن. ولكنه فتيٌّ ونشيط بروحه السمحة. كانت لديه موهبة الغناء المدهشة، وصوته كان يشبه خرير المياه، وقد أحبه الجميع. وعاش على ضفاف الدانوب. ولم يكن

وبقصائده فتن قلوب الرجال. كان الشاعر طفلاً حقيقياً بالطبيعة؛

عاونه جيرانه في صيد السمك واصطادوا ما كان يحتاج إليه من الحيوانات البرية، وهكذا كانت أعماله.. الأسهل. وفي الشتاء، عندما أوثق الجليد النهر وعَوَت الرياح محتدمة، صنعوا للمغني العجوز ملابس من الفراء، كقديس وسط رجال عاديين.

لكن بالنسبة لحياة بخيلة ودنيئة تماماً، لم يستطع واأسفاه، غير أن يتوافق مع المرض وازداد ضعفاً كل يوم.

وأشار إلى العقاب الإلهي

وقال إنه العدل أن يدفع الآن ثمن خطاياه متحمساً راح يصلي من أجل التحرر العذب، وعلى طول شواطئ الدانوب تجوَّل حزيناً،

رجلاً هرماً مكسوراً

وسافحاً دموعاً مريرة، تذكر أرضه الغالية، تأمل مصائرها حتى النهاية، وممدداً على فراش الموت وقوّتُه تسرع بالانحسار طلب أن يحمل جثمانه إلى الشمال حتى في الموت.

تطالب روحه بالشواطئ التي اقتلع منها.!

يسيء إلى أحد.

وكان يأسر بقصصه قلوب الناس؛ لكنه لم يكن يتقن أي عمل.

ضعيفاً كان ووجلاً كالأطفال، وكان الآخرون يقنصون له الوحوش، ويصيدون له السمك بشباكهم.

وعندما كان يتجمد النهر السريع، وتهب العواصف في الشتاء يكسون العجوز المقدس بملابس من الفرو ولكنه لم يستطع البتة اعتياد هموم الحياة البائسة.

فراح يتجول هزيلاً نحيلاً وكان يقول إن الرب الغاضب يجازيه على جريمته.

يجازيه على جريمته.

وكان ينتظر قدوم الخلاص. ولم يكن الشقي يكف عن الحنين وهو يجول على ضفاف الدانوب ويذرف الدمع السخين،

متذكراً بلاده البعيدة.

وقد أوصى وهو يحتضر أن ينقلوا إلى الجنوب.

عظامه المفعمة بالحنين التي لن يستطيع حتى الموت أن يجعلها تهدأ ويطمئن وهي في ضيافة أرض غريبة.

ألم يكن حريّاً بالمترجم يا تُرى أن يشير في الهامش ولو بإيجاز شديد إلى أصل القصة، التي أوردها بوشكين بلسان الشيخ الغجري، مشبهاً نفسه وهو في منفاه بالشاعر اللاتيني الكبير "أوفيديوس".

ثم تخبرنا القصيدة بأن أليكو اعتاد حياة الغجر خلال سنتين من حياته بين ظهرانيهم، وتصور لنا لوحة من حياته اليومية: ص (195).

حيثما يذهبون، معهم يحملون حيواناً متوحشاً، ساكن عرين. وإذ يرقبه الحشد الذي يتجمع في حذر، بجانب حانة القرية، يدب الدب بقوة راقصاً إلى أعلى وأسفل، وحين يتعب، يقضم السلاسل، ويزأر عالياً بين حين وآخر. يقف العجوز على منصَّته منحنياً، ضارباً على الدف بكسل. وحين يغني أليكو أغنية يتقدم جمهوره ملتفاً حوله. تأتي زمفيرا وأطراف ثوبها تتأرجح؛ وتأخذ النقود المقدمة من واحد لآخر.... يطبخون بعض الدخن للعشاء ثم إذا ما حل الظلام. يبسط النوم اللذيذ في الخيمة اليد العليا ويسود السكون عميقاً حتى الصباح.	ها هو الدب الهارب من وِجاره يحل ضيفاً على أليكو في خيمته، ونراه في البلدات على طول الطريق السهبية، وقرب البلاط المولدافي، وأمام الحشود الحذرة، يرقص بتثاقل وزمجرة، ويعضّ على جنزيره الذي أضجره. فيما يقف الشيخ مستنداً إلى عصاه ويضرب على رِقّه بكسل. وأليكو يقود الدب وهو يغني، وزيمفيرا تطوف على الأهالي، لتجمع ما يتبرعون به. وعند حلول الظلام يجلسون ثلاثتهم ويطبخون للعشاء دُخْناً لم يحصدوه. ويغفو الشيخ ـ ويهدأ كل شيء ويسود الظلام والسكون في الخيمة.

ثم يروي لنا الشاعر كيف ذرّ الخلاف قرنَه بين الفتاة الغجرية التي لا تعترف إلاّ بما تمليه عليها مشاعرها الحرة الطليقة وبين حبيبها الذي تربى على حب التملك والتسلط: (ص 196 ـ 197 ـ 198):

يدفئ الغجري العجوز جسده المتألم في الشمس؛ ينحني على مهد أحد الأطفال تغني ابنته. يصغي أليكو في دهشة وغضبه يصحو.	الشيخ يدفئ في الشمس الربيعية دمه الذي برد. وابنته تغني الحب عند مهد طفل غجري وأليكو يصغي ويُمْتَقَع لونه.

زمفيرا: عجوز وصارم زوجي اطعن زوجتك، اقتل زوجتك!	زيمفيرا: يا زوجي العجوز، يا زوجي الرهيب اذبحني، احرقني،
لن يوقفني شيء لأني لا أخاف سكينك	صامدة أنا ولا أخاف لا السكين ولا النار.
عجوز وحقير زوجي	أكرهك
وأنا أحب رجلاً غيره	أحتقرك.
سأحبه حتى الموت.	وأنا أحب غيرك.
لكن ليس أنت ليس أنت.	وسأحبه حتى الموت.
أليكو: كفى...	أليكو: اسكتي
لا تغني أغنيتك مرة أخرى، أرجوك!	أضجرني هذا الغناء
فأنا أقشعر من رنينها الغريب والهمجي.	لا أحب الأغنيات الوحشية.
زمفيرا:	زيمفيرا:
حقاً!	لا تحبها؟
هل تظن أني سأطيعك؟	وما شأني أنا؟
فهي لي أنا، ولست أغني لك.	إني أغني لنفسي.
عجوز وصارم زوجي،	اذبحني، أحرقني،
أطعنّي، اقذف بي في النار.	لن أقول شيئاً،
واعلم: أيّا ما تفعل	يا زوجي العجوز، يا زوجي الرهيب!
لن أخبرك باسمه.	لا.. لن أبوح باسمه،
هو شاب، هو قوي،	إنه أكثر غضارة من الربيع.
وأنا تحت سلطانه الطاغي.	وأكثر حرارة من يوم صيفي.
رائع كما الربيع هو،	يا لشبابه وجسارته!
ويحبني بكل ما يملك.	ولشد ما يحبني!
واعلم: أني قَبَّلته،	لكم داعبته،
في سكون الليل	في سكون الليل
وكم ضحكنا يا زوجي،	ولكم ضحكنا آنذاك

عندما فكرنا في ورطتك.
أليكو: كفى، يا زوجة!
كل شيء بخير، دعينا ننساه..
زَمفيرا: أغنيتي ـ أتظن أنها لا تبدو حقيقية؟
أليكو: زَمفير!
زَمفيرا: ها!
ألَن تدعها إلى أن تستفزَّك؟
أمر غريب!
إنني أغني عنك.
تستمر في الغناء وهي تسير:
"عجوز وصارم... إلخ"
العجوز:
أعرف هذه الأغنية ـ أغنية سارّة وجميلة.
عندما كنتُ شاباً، كانت تستثير أُذُنَ كل من يسمعها، وأتذكر أنها كثيراً ما كانت تُغَنَّى. في أيام الشتاء،
كانت حبيبتي ماريولا ـ جالسةً بجانب النار ـ أتذكَّرُ كم كانت جميلة!
تغنيها لابنتي الصغيرة كالهدهدة. وإذ يتدفق الزمن.
يصبح الماضي أكثر إعتاماً حتى لا يبقى لي سوى مِزقَة.
لكن هذه الأغنية القديمة تظل أبداً محفورةً في ذاكرتي.

على شيبتك.
أليكو: اسكتي يا زيمفيرا،
أنا راضٍ...
زيمفيرا: وهل فهمت أغنيتي؟
أليكو: زيمفيرا!
زيمفيرا:
أنت حر في أن تغضب
إنني أغني عنك أنت
(تبتعد وهي تغني: يا زوجي العجوز.. إلخ...)
الشيخ: أذكر
أذكر هذه الأغنية
لقد انطلقت في زمننا؛
وهي منذ وقت طويل، تُغَنَّى لتسلية الناس.
وعندما كنا نتجول في سهوب كاغولا كانت زوجتي ماريولا.
تغنيها أحياناً في ليالي الشتاء وهي جالسة بجانب النار تهز مهد ابنتنا.
إن أحداث السنين الماضية تخبو في ذهني يوماً بعد يوم.
ولكن هذه الأغنية انغرست عميقاً في ذاكرتي.

ثم يصف لنا الشاعر بأسلوب درامي الهواجسَ التي باتت تنتاب أليكو وتعذبه، وتدل دلالة واضحة على أن ربيب المدينة ظل في أعماق نفسه غريباً عن

طباع الغجر ونمط حياتهم. (ص 198 ـ 199 ـ 200 ـ 201).

كل شيء هادئ	كل شيء هادئ
أُضيئت السماء الشمالية بالنور الناعم للقمر	الليل مخيم والقمر يزين سماء الجنوب
وأشعَّتِه المائلةِ للأبيض. مستيقظةً في الليل	اللازوردية
توقظ زَمفيرا أباها:	توقظ زيمفيرا أباها
أنا خائفة ـ.	"آه يا أبي أليكو مخيف
انظر إلى أليكو يا أبي	اسمع
إنه يئن بصورة مفزعة للغاية.	إنه في نومه المضطرب يئن وينتحب.
العجوز: لا تزعجيه.	الشيخ: لا تلمسيه.
لأن الرجل النائم عندما يئن ويلهث ويتقلب،	الزمي الصمت
باكياً، في فراشه،	فقد سمعت قولاً مأثوراً عند الروس:
فذلك يعني ـ كما يقول الروس ــ أن الروح	إذا ضاق نَفَسُ النائم في منتصف الليل
التي تسكنه قد اختنقت وماتت. ستذهب	فالسبب هو عفريت المنزل وسيذهب قبل
بعيداً، بلا عودة، عندما يتنفس النهار.	بزوغ الفجر اجلسي معي.
زَمفيرا: وأيضاً يهمس باسمي، زمفيرا.	زيمفيرا: أبتاه! إنه يهمس: زيمفيرا.
العجوز:	الشيخ:
هو يبحث عنك في النوم.	يبحث عنك حتى في نومه:
فأنت يا ابنتي عنده،	أنت عنده
أغلى عليه من العالم كله.	أغلى من العالم كله.
زَمفيرا:	زيمفيرا:
حبه الذي حملني إلى العبودية ذات يوم	حبه خمد في قلبي،
يزعجني الآن.	أشعر بالضجر،
هي الحرية يا أبي، ما يريدها قلبي...	وقلبي يصبو إلى الحرية،
لكن اصغ!	إنني الآن... ولكن اصغِ!
مرة أخرى ينطق بأحد الأسماء ــ ليس	

اسمي.. اسم آخر.

العجوز: اسم من؟

زمفيرا:

هو يطحن بأسنانه،

يتأوه من الألم

سأوقظه

ذلك فظيع.

العجوز: مكانك

سرعان ما تغادره الروح الليلية

اهدئي أرجوك يا ابنتي،

زمفيرا: ألا تسمعه.

هو يناديني ولا بد أن أكون بجانبه، وإلاّ أصيب بأذى يا أبي.

أليكو: أين كنتِ؟

زمفيرا: أنا؟ مع أبي هناك.

يبدو أن روحاً سوداء قد أنهكتك،

حتى مزقت صميم روحك إرباً.

لقد غلبني الخوف.

وأسنانك تنطحن في عذاب،

ناديت باسمي.

أليكو: حَلُمتُ بك

سوداويةً كانت هذه الأحلام..

وحين عميت بصيرتي

انتصبت أمامنا ــ نحن الاثنين ــ بعض

هل تسمع؟

إنه ينطق باسم آخر.

الشيخ: اسم من؟

زيمفيرا:

هل تسمع؟ يئن أنيناً مبحوحاً،

يصرف بأسنانه حانقاً،

ما أفظع هذا!

سأوقظه.

الشيخ: عبثاً تفعلين.

لا تطردي شيطان الليل

سيذهب من ذات نفسه.

زيمفيرا: لقد استدار ورفع رأسه إنه يناديني، استيقظ، سأذهب إليه، وداعاً، نم أنت.

أليكو: أين كنتِ؟

زيمفيرا: كنت جالسة مع أبي،

ثمة عفريت كان يرهقك

كانت روحك تتعذب وأنت نائم.

لقد أرعبتني.

كنت في نومك تصرف بأسنانك،

وتناديني.

أليكو: حَلَمتُ بك.

رأيت كأن بيننا...

رأيت أحلاماً مخيفة.

الأشباح الشريرة. زمفيرا: لماذا تثق بالأحلام؟ أليكو: أقسم بالله، أنني لا أثق بشيء! واأسفاه، هكذا ـ لا الأحلام، لا الكلمات والوعود، ولا حتى قلبكِ ـ يا زوجتي ـ لو تعلمين.	زيمفيرا: لا تصدق الأحلام المخادعة. أليكو: آه، أنا لا أصدق أي شيء: لا الأحلام، ولا المواثيق المعسولة. ولا حتى قلبك أنت.

ويلاحظ الأب الشيخ قلق أليكو واكتئابه وغضبه المكبوت الذي يهدد بالانفجار فيحاول أن يُسرِّيَ عنه ويشرح له كيف ينظر الغجر إلى الحب، الذي لا يخضع سوى لمشيئة القلب واختياره: (ص 201 ـ 202 ـ 203)

العجوز: لماذا تتنهد أيها الشاب المجنون؟ هنا الرجال أحرار والطبائع مرحة، والنساء فاتنات. والشمس الصفراء تشرق بقوة في السماء اللازوردية فلتستسلم للكآبة وسوف تهلك. أليكو: هي لا تحبني مَن أَتَعَلَّقُ بِحُبِّها العجوز: فلتهدأ: هي طفلة ومن الحماقة أن تستسلم للحزن: أنت تحب بمرارة، بجنون أليم وقلبُ المرأة يحب بصورة مرحة. انظر إلى الأعلى حيث تمتد سهول السماء المحلّقة وراقب القرص النحيل للقمر ينزلق عليها دافقاً على الأرض ضوءه المكين.	الشيخ: علامَ تتحسر أيها الفتى المجنون؟ إلامَ تحنُّ طوال الوقت؟ الناس هنا أحرار، والسماء صافية والنساء حسناوات. لا تبك: الحنين سيقتلك. أليكو: إنها، أيها الأب، لا تحبني. الشيخ: واسِ نفسك، يا صديقي، إنها طفلة. ومن الرعونة أن تكتئب. أنت تحب بمرارة ومشقة، وقلب الأنثى يحب بمرح. انظر إلى القبة العالية حيث القمر يتنقل بحرية ويسكب نوره بالتساوي

سيكون الأمر كذلك،	على الطبيعة كلها.
مع غيمة تظل لثوانٍ طافية	يرنو إلى أية غيمة،
ويغسلها في شعاعه المتألق،	وينيرها بسناً باهر،
ثم يتركها، ومع لقاءٍ آخرَ، يضيؤها(!)	ثم ينتقل إلى أخرى،
وينساق بعيداً.	ولا يطيل زيارته إليها.
فأنْ تكبِّلَ قلب عذراءَ بقولك:	فمن يمكن أن يحدد له مكاناً في السماء،
كوني وفيةً لحبٍّ وحيد،	ويقول له: توقف هناك!
لهو تماماً مثلما تمنع القمر	من يمكن أن يقول لقلب صبيّة يافعة:
من الشروق على الامتداد المعزول في الأعالي	أحبي واحداً، لا تبدّليه؟
لا تبتئس.	واسِ نفسك.

ثم يروي الشيخ للفتى قصة حبه لماريولا، والدة زيمفيرا، وكيف تركته فجأة بعد عام واحد من حياتهما المشتركة، وتركت ابنتهما زيمفيرا عند أبيها، وهربت هي مع حبيبها الجديد الذي تعرفت عليه منذ يومين فقط.

وينهي الشيخ قصته، التي يحاول عن طريقها إقناع أليكو بأن حب الفتيات الغجريات لا يدوم طويلاً، بقوله كما تزعم "ترجمة المجموعة" في ص (204):

"فلمدة عام واحد فحسب/ تَعَلَّقْتُ بحب ماريولا".

وهذا يعني أن حبه هو لها لم يدم سوى عامٍ واحد، فما الفائدة إذاً من رواية القصة لأليكو، وأين العبرة فيها؟ ولكن الترجمة عن الأصل تقول لنا:

"لمدة عام واحد فقط/أحبتني ماريولا".

ويصف لنا الشاعر في اللوحات الأخيرة من القصيدة كيف اكتشف أليكو "خيانة" زيمفيرا له، وكيف تصرف عندئذ، وكيف كان رد فعل الأب الشيخ على فعلة الشاب القادم من المدينة ليعيش مع الغجر.

هـا هـو أليكـو يتتبـع أثـر حبيبتـه الـتي غـادرت المخـيم لـيلاً إلى مكـان مجهول: (ص 208 ـ 209 ـ 210 ـ 211)

ينهض وينظر حواليه وينبئه السكون السائد المحيط بالأسوأ.. وإذ لا يكبح مخاوفه المتصاعدة مرة أخرى، تضربه السخونة مرة، والبرودة مرة أخرى تباعاً، ويتعثر في الخارج بصورةٍ عمياء.. كل شيء ظلام... ينام حواليه السهل... وأنهار من الضباب تطوي قمراً ماكراً... حول مكان المخيم النائم يطوف خلسة وحيداً بسيماء شاحبة متجهمة... باهت لمعان النجوم ضوؤها المرتعش، المنسل خلال شواطئ الغيوم، يكشف المسالك.. وعبر المرج يسلكها نافدَ الصبر. تبدو مقبرة بجانب الطريق، بيضاء في الظلمة تجتذب بصره الآن. مفعماً بتوقع مريض يجرجر خطواته البطيئة إلى هناك، في نوع من النشوة أو الدوار... شفتاه ترتعشان وأيضاً ركبتاه...	ينهض ويخرج من الخيمة ويطوف بضراوة حول العربات كل شيء ساكن. يسود الصمت في الحقول ويخيم الظلام. والقمر قد اختبأ خلف الضباب ويرتعش نور النجوم الباهت ثمة أثر لا يُلْحظ بين قطرات الندى يقود إلى تلال صغيرة أقيمت في البعيد فوق قبور يسير الهوينى، مقتفياً الأثر المشؤوم يلوح له من بعيد قبرٌ في طرف الطريق فيجرجر قدميه المتخاذلتين إلى هناك والتوجس يضنيه. شفتاه ترتعشان، ركبتاه تصطكان وهو يتابع سيره... وفجأة... أم هذا حلم؟ فجأة يرى ظلين قريبين، ويسمع همساً قريباً فوق القبر المدنّس. الصوت الأول: حان الوقت. الصوت الثاني: انتظري. الصوت الأول: حان الوقت يا حبيبي.

في مواجهته هناك يلوح ظلاّن، شبحان... متجهاً إليهما، يسمعهما يهمسان في الظلام، فوق الصخرة الملطخة الصوت الأول: أبداً بصدق لا بد من الرحيل الصوت الثاني: أهكذا بفتور تتركيني وتذهبين؟ انتظري حتى الصباح. الصوت الأول: لا أستطيع. مزعج أن تتوسل. الصوت الثاني: حبك بخيل. الصوت الأول: ستكون أداة دماري... الصوت الثاني: لا تذهبي أرجوكِ. الصوت الأول: وماذا لو استيقظ زوجي؟ أليكو: ابقي! لقد استيقظ ويحييك. فلتبقى هنا، أرجوك، فهذه المقبرة تناسبك زمفيرا: اهرب يا حبيبي! أليكو: لماذا تتعجلِ الرحيل؟ لا تكن متسرعاً هكذا أيها المحتال. فلتظل مُمَدَّداً! يطعنه بسكين زمفيرا: أليكو!	الصوت الثاني: لا، لا! ابقي حتى الصباح. الصوت الأول: تأخرت. الصوت الثاني: أنتِ تحبين بِوَجل. دقيقة! الصوت الأول: أنت ستقضي عليّ. الصوت الثاني: دقيقة! الصوت الأول: إذا استيقظ زوجي ولم يجدني... أليكو: لقد استيقظت إلى أين! لا تستعجلا هنا ستستريحان عند القبر. زيمفيرا: اهرب... اهرب يا صديقي! أليكو: مهلاً! إلى أين أيها الفتى الجميل؟ استلقِ هنا! (يطعنه بسكين) زيمفيرا: أليكو! الغجري: إني أموت. زيمفيرا: أليكو! أنت تقتله! انظر: تلطختَ كلك بالدم! ما هذا الذي فعلتَه؟ أليكو: لا شيء. استنشقي الآن حُبَّه. زيمفيرا: لا.. هذا يكفي، إنني لا أخافك،

الغجري: إنني أموت... زَمفيرا: لقد قَتَلتَه!... انظر! دمه على يديك... لقد أردت أن تَهلَكَ بسببه، أعرِفُ ذلك!... أليكو: ما حدث قد حدث. تستطيعين أن تستمتعي بحبه الآن. زَمفيرا: أنت غول، أيها الوغد متحجر القلب أنا التي أحببتك ذات يوم، أكرهك واحتقرك، وألعن الشيطان الذي أنجبك! أليكو: موتي إذاً يطعنها. زَمفيرا: بحبي له أموت.	وأحتقر تهديداتك، وألعن جريمتك. أليكو: موتي إذاً أنتِ أيضاً (يطعنها) زيمفيرا: أموت وأنا أحبه.

وعندما يصل الشيخ والد زيمفيرا إلى مكان الجريمة يقول لأليكو: (ص 212 ـ 213).

اذهب أيها المختال، اتركنا! لقد سرنا بقوانين مختلفة ولا نريد بيننا قاتلاً... اذهب حيثما تُريد! فأنت تؤذينا بأفعالك السوداء وحماقتك نحن من لا نحب أن نجرح أو نقتل. حبك للحرية ـ كم تتباهى به! لكنك تريدها لنفسك وحدك، هذه الحرية، هي وأحد الغرباء تسكن هنا بيننا. نحن عطوفون ومتواضعون؛ أنت فظ، وحيث تسير متغطرساً، نتعثر نحن ــ ولهذا	"اتركنا أيها المتكبر! نحن من أهل البراري، وليس لدينا قوانين، نحن لا نُعذِّبُ ولا نُعْدِمُ، ولسنا بحاجة إلى الدم والأنين؛ ولكننا لا نريد العيش مع قاتل. أنت لم تُخلق للعيش في البراري، ولا تريد الحرية سوى لنفسك، سيكون صوتك فظيعاً في أسماعنا: نحن طيبو النفس ونشعر بالوجل، وأنت حقود وجريء؛ ــ اتركنا إذاً. وداعاً ـ ولترحل بسلام". قال هذا

فلترحل بسلامٍ ووداعاً لك" قال ذلك، ومع ضجيجٍ وقرقعةِ العجلات كان المخيم الغجري على الطريق، مُخلّفاً منظر الرعب الليلي والكارثة. قبل مرور وقتٍ طويل، كانت القافلة قد غابت عن النظر، متفاديةً الوادي المشئوم.. (!) ولا تزال إحدى العربات واقفة مهجورة في الوادي تتدلى منها أبسطة بهتت ألوانها فيما كانت زاهية ذات يوم. وفي فجر منعزلٍ ضبابي، مع اقتراب الشتاء، سيغادر سرب الكركيٍّ الأراضي الموحشة، وبصخبٍ حاد وصيحة خارقة يطير ملهوفاً إلى الجنوب، جريحَ القلب، فاقد الاتجاه خافضاً الجناح في ارتعاش، مستسلماً للقدر القاسي... أتى الغسقُ ثم الظلامُ؛ انتصبت العربة، وقد لفّها المساء، وحيدةً خاويةٍ؛ ما ظل ساهراً بجانبها أحد، وبالقرب منها أشعل النار، ولا تحت سقفها العلوي نام.	وسار المخيم المترحل بحشد صاخب مغادراً الوادي المرعب وسرعان ما اختفى الجميع في أعماق السهب. عربة واحدة فقط مغطاة بسجادة بالية ظلت واقفة في الحقل المشؤوم. وكما يحدث أحياناً قُبَيل الشتاء، عندما يغادر السهل في صباح ضبابي، سرب متأخر من الكراكي، ويطير بصخب نحو الجنوب، وتصيب رصاصة قاتلة أحدَها يبقى المصاب وحده، حزيناً، وقد تهدل جناحه الجريح. أقبل الليل، وغرقت العربة في الظلمة، لم يشعل أحد بقربها النار، وتحت سقفها المتحرك، لم ينم أحد حتى الصباح.

ونقرأ في الخاتمة: (ص 215 ـ 216 ـ 217)

خاتمة:	**الخاتمة:**
وهكذا بعيداً عن الماضي محتقراً مرور الزمن يستدعي لي الصولجان السحري للشعر،	وهكذا تُحْيي قوة الشعر السحرية في ذاكرتي الغائمة رؤى أيام بعضها مبهج وبعضها محزن.

وينفخ الحياة في أيام الفرح الحاضرة
وأيامِ الحدادِ الراهنةِ.
في المنطقة التي صخبت فيها المعارك
ذات مرة بلا انتهاء
وإلى حدود سلطانها
شوهد الروس، في صراعهم مع الأتراك
حتى إسطنبول، منتصرين،
حيث لا يزال نسر أمجادنا الماضية
القديم ذو الرأسين
يرتدي العباءة المهيبة،
في السهول التي كانت فيما مضى
مقر الجماعات الزائلة ومعسكرات الحروب القديمة،
قابلتُ الفجر بأصواتهم المرحة،
يطوفون، صابرين، أسفلَ الطرق الترابية.
عشقوا الحرية والسلام،
ومتجولاً معهم في السهول،
أحببت مشاركتهم في طعامهم البسيط،
وحياتهم البسيطة.
وأمام نيران مخيمهم في الغسق، نعستُ،
ووجدت هذا النعاس عذباً.
امتلأ قلبي بأغانيهم المرحة،

في البلاد التي ظل فيها صخب المعارك الفظيع يُدَوّي زمناً طويلاً
حيث الروس فرضوا على اسطنبول خط الحدود❖.
حيث ما زال نسرنا ذو الرأسين يزهو بأمجادنا السالفة
صادفت في وسط السهوب
فوق حدود المعسكرات القديمة
أبناء الحرية المستكينة وكثيراً ما كنت أتجول في البوادي
سائراً خلف جماعاتهم المتوانية
شاركتهم طعامهم البسيط، وغفوت بقرب نار مخيمهم
وأحببت هدير أغانيهم المرح في مسيراتهم المتمهلة
وظللت طويلاً أردد
ذاك الاسم العذب اسم ماريولا الحبيبة.
ولكن السعادة لا وجود لها عندكم أيضاً،
يا أبناء الطبيعة الفقراء!
فتحت هذه الخيام المهترئة،
تعيش أحلام مضنية،
ومضاربكم المترحّلة في البوادي، لم تنج

❖ المقصود: الحدود الجديدة التي رُسمت وفق ما نصت عليه معاهدة بوخارست للسلام عام 1812 بعد انتهاء الحرب الروسية ـ التركية. (ع.ج).

وكثيراً ما رددت برقة اسم ماريولا.	من الرزايا ،
وبعد ، أيا أبناء الطبيعة.	وفي كل مكان أهواء مشؤومة ولا حامي
يا من تربيتم ونشأتم في فقر	لكم من حكم القدر.
أنتم أيضاً مثلنا.	
معذبون بالأحلام والرؤى المفزعة ،	
لا تعرفون إلاّ قليلاً من الهناءة الحقيقية.	
تُغَيِّرون في هذه الخيام الفقيرة المتبدلة ولا	
تستطيعون الفَرار من الحياة القلقة.	
ولا دفاع أمام الهوى القدري	
ولا مهرب من المصير	

ونتساءل بعد هذه المقارنة الجزئية ما السبب في هذه الاختلافات بين الأصل والترجمة؟ لا شك في أن السبب الرئيس هو اعتماد طريقة الترجمة عن لغة وسيطة ، وقد تضاعفت هنا مساوئ هذه الطريقة في الترجمة لأن المترجم الوسيط ترجم الشعر الموزون المقفّى بشعر موزون مقفى؛ وقد اقتضى هذا منه بالضرورة إجراء تقديم وتأخير، وتزيد وإنقاص، وحذف وإضافة، ليستقيم الوزن، وتنتظم القوافي. وما يغفر له جزئياً هذا التصرف أن القارئ يجد أمامه صوراً وأفكاراً جُسِّدت بصيغة مموسقة ذات إيقاع مؤثر، تتسم بقيمة ذاتية بصفتها عملاً إبداعياً مستوحىً من عمل إبداعي آخر، مصوغ بلغة أخرى، وليس هو ترجمةً مكافئةً له، بكل ما تتسم به مثل هذه الترجمة من مقومات، كما نقوِّم "رباعيات الخيام" لأحمد رامي، على سبيل المثال؛ ولا يتأتى هذا إلاّ لشاعر موهوب يؤمن بقيمة العمل الإبداعي الذي يترجمه، ويتأثر به أشد التأثر، ويوقف عليه كل ما أوتي من موهبة وخبرة، مهما تطلبه الهدف المنشود من وقت وجهد.

أما عندما نترجم عملاً شعرياً عن ترجمة وسيطة اضطر صاحبها إلى إجراء تقديم وتأخير وإضافة وحذف للضرورة الشعرية، كما يقال، فإننا لن نبدع أثراً له قيمته الذاتية، فضلاً عن أننا سنبتعد كثيراً عن الأصل، مما يجعل بعض مقاطع هذه الترجمة غير مفهومة، وغير منسجمة مع السياق، وليس لها من مقومات "الشعر" سوى انتقاء الكلمات الفصيحة وصياغة العبارات البليغة، هذا إذا نجت من ارتكاب أخطاء معنوية، سواء من حيث نقل معاني المفردات، أو معاني الجمل والعبارات.

انطلاقاً من هذا كله ندرك السبب الذي جعل العباءة العربية هنا مشوهة هكذا، إذ إنها فُصِّلَت لا على مقاس لابسها، بل على مقاس هيكل تحكمت في صنعه ضرورات معينة، كان يمكن تفاديها والتخلص من سطوتها، لو جرى التعامل مع الكيان الأصلي مباشرة.

جائزة نوبل.. الفرنسي لوكليزيو: نكتب.. لكي نفضح الظلم!

د. حسن حميد

إنني، وبصراحة تامة!

أشعر بأن الشيخوخة دبت في الجسد الثقافي الغربي، خصوصاً في البلدان التي كانت أشبه بالقلاع الثقافية التي يدور العالم حول أسوارها، وأعني بذلك تحديداً فرنسا، إنكلترا، ألمانيا، إيطاليا... إسبانيا، ذلك لأن المرء، ونهر الترجمات يتدفق على نحو عجيب، لا يشعر بتلك الأهمية الأدبية والثقافية للنصوص والكتب الآتية من تلك البلدان، وأن روح الاستهلاك (الاستهلاكية) التي اخترمت المجتمع الغربي فجعلته كائناً مادياً صرفاً.. هي الأخرى اخترمت الأدب والثقافة عموماً، وفي معظم تجلياتها، ففدت الأفكار المهمة، والجديدة، والاشتقاقات الإبداعية، قليلة جداً إن لم أقل نادرة، والسبب في قناعتي أن ما كان يغذي روح الأدب والثقافة في البلدان الأوربية.. تلاشى، وغاب، وضمر إلى حد التجفاف...

وأعني بذلك سمو القيم ونبلها، والوقوف على المشاعر الإنسانية ورصد ترمداتها، لقد اضمحل (الإنساني)، و(النبيل)، و(السامي)، و(الربيعي).. فغاب الاخضلال، والرواء، والدفء، والروحاني، والرهيف، والمطير، مثلما غاب الإحساس، والشعور، والاهتمام، والحميم، واللاهف، والدنيف، والوادع، والظليل، والطري، تماماً مثلما ضاع التلاقي، والسؤال، والخطاب، والحوار، والجوار، .. فصارت المدن، والأحياء، والشوارع، والبيوت.. كائنات موحشة.. بعضها لا يعرف بعضها الآخر، وبعضها لا يحس ببعضها الآخر، وبعضها لا يلتقي بعضها الآخر، وبعضها لا يعي معنى التواصل مع بعضها الآخر..! لقد فتكت عوالم العزلة، والانفراد، والوحدانية، والصمت، والخوف، والهواجس.. ليس بالناس وحدهم وإنما فتكت بالثقافة والأدب، فشاع الجفاف، واليبس، والتصلب، والجمود، والتخشب، والتكرار، والمداورة، والانقطاع، والقسوة، والهواجس، والمخاوف.. في النصوص الأدبية، والكتابات النقدية، وبذلك غابت البهجة عن هذه النصوص مثلما غابت المتعة والمعاني أيضاً، إذ ليس بمقدور المرء أن يصل إلى (المبهج) في الثقافة والآداب الغربية في هذه الآونة حتى ولو اعتصرها عصراً.

مؤلم أن ثقافة الغرب وآدابه المحتشدة بالغموض، والشيئية، والدوران الفارغ، والبهوت الفني، والتفصيلات المملة، واللامبالاة، واللاأدرية، والتجاهل، والضبابية.. لم تكشف حتى هذه الساعة عن أن حياة الغرب الاجتماعية في خطر حقيقي، لأن الآداب والثقافات المنتجة ليست سوى مرآة حقيقية لها، تُري الناظر فيها السلوكيات الدموية، والعنصرية، والقباحات التي ما عادت تعير القيم النبيلة، والمشاركة الإنسانية، والعواطف والمشاعر، والمودات والحب، وأي شكل من أشكال التواصل (ولو عبر الحوار فقط) أذناً، أو نظراً، أو فكراً، أو قلباً يدق لها.

كثيرون من الشعراء توقفوا عند الأسماء الأدبية والفكرية والثقافية التي عرفتها ثقافات الغرب (أشعر بأن القول بثقافات غربية أسلم وأدق من القول

بثقافة غربية واحدة) قبلاً، أي قبل نحو خمسين سنة، وبعضها قبل قرن كامل بسنواته وساعاته ولحظاته أيضاً..

عدا بعض الاستثناءات هنا وهناك!

على الرغم من كل أشكال التأييد والتعزيز التي تواكب إصدارات الغرب، وأعني بذلك، على وجه الخصوص، الجوائز الأدبية التي تشكل موسماً للتنافس بين الأعمال الصادرة، والتجارب المتتالية زمنياً تترى.

أقول هذا، وأنا أهم بالحديث عن خطاب الكاتب الفرنسي جان ماري غوستاف لوكليزيو في الأكاديمية السويدية بعد نيله جائزة نوبل عام 2008، وهو خطاب طويل جداً، لكن ما فيه لا يكاد يمت بشيء إلى ثقافة الغرب وآدابه الراهنة، سوى ما يشبه اللوم من جهة والاعتذار من جهة ثانية، لوم الغرب المستعمر، والاعتذار للشعوب التي استعمرت.. لأن الذكريات، والمكابدة، والاستشهاد كلها آتية من حياض التاريخ، تاريخ الأفراد، والجماعات، والمجتمعات، وتاريخ الثقافة، (ثقافة المتمدن)، و(ثقافة المتخلف)، وثقافة (السيد) ثقافة (العبد)...

ولأن ما اشتمل عليه الخطاب يكاد يكون حديثاً عن أمنيات، وأفكار لها علاقة بالمحلوم، والمرتجى تجاه شعوب إفريقيا، وآسيا، وأمريكا اللاتينية.

ولد لوكليزيو في مدينة نيس 1940 من أب فرنسي، وأم إنكليزية، عمل والده الطبيب في أدغال إفريقيا، في نيجيريا، سنوات طوالاً، تاركاً ابنه (جان) لأمه وجدته كيما تربيانه. لكن وهو في مرحلة الطفولة الثانية، التحق بأبيه في (نيجيريا) فعاش معه سنوات، تأثر خلالها بالحياة الإفريقية (عادات، وتقاليد، وسلوكيات)، وعرف الكثير عن عالم الغابات والحياة الاجتماعية التي بناها الناس وعاشوها جيلاً بعد جيل.. إلى الجوار من عالم النبات وعالم الحيوان! ولعل أهم ما استحوذ عليه من الحياة الإفريقية والعيش في عالم الغابة تمثل في قدرته على امتلاك (التخييل)، والعيش في عال الخيال، أو قل قدرته على فتح الدروب والنوافذ التي تحلق به في عوالم الخيال، لقد وعى

معاني الفطرة، والبكورية، والبساطة، ومعايشة الألم، ومقاسمة الأمكنة، على الرغم من وحشتها، معاني الحنين والتواصل والارتباط، حتى ليغدو المكان جزءاً من الشخصية، ومعنى من معاني الهوية، ومرجعية للبقاء، ومرجعية للدفاع عنه وحمايته!

وحين يعود إلى فرنسا، يعود لوكليزيو، وقد امتلأت روحه بالدفء الإنساني، والحميمية، والمحبة لأولئك البشر الذين أنسنوا الأنهار، والغابات، والبحيرات، والوحوش المفترسة، من أجل أن يصير المكان زاخراً بالمعنى الإنساني الذي يؤثث لحياة العمران، لقد عرف دواخل النفوس، والهواجس، والمخاوف، ووقف على الرغبات والأحلام، ووعى المتاعب والعقبات الولود التي تتناسلها الظروف يومياً وبقسوة باطشة، وعاش سلوكيات الطيبة والعفوية، والنزوع إلى حب الخير، وماشى العادات والتقاليد، وجالس الحكايات والأساطير التي كان يرويها التاريخ (القريب والبعيد معاً) والتي كان يصنعها الواقع بمصادفاته وظروفه ومفاجآته أيضاً، يعود إلى فرنسا، وقد غدا شجرة مثمرة لا بدّ لها من أن تعطي ثمرها للناس لكي تكتمل دورة الحياة وبهجتها، لذلك واجه ورقه بتحبير أول رواية له، جاءت تحت عنوان (المحضر) التي صدرت في عام 1963، وهو ابن ثلاثة وعشرين عاماً، وقد قرَّظها النقاد، والتفت إليها القراء فكان أن حازت على جائزة فرنسية (جائزة رينودد)، وقد أكمل دراسته الجامعية فحاز على دبلوم في الدراسات الأدبية العليا، ثم أصدر مجموعة قصصية عنوانها (الحمى) فيها تأثر واضح بحياة الشعوب الإفريقية، وقد خطر بباله، بعدما استغرقته الحياة الإفريقية، بوصفها قوساً أولى عاشها في شبابه، أن يذهب في زيارة طويلة إلى أمريكا اللاتينية، ليعرف، ويرى، ويعيش الحياة التي عاشها الهنود الحمر هناك بوصفها تشكل القوس الثانية التي أحب أن يستظل بظلها الثقافي والاجتماعي، فزار المكسيك، وكولومبيا، وبنى.. واغتنى بالحكايات والأخبار والأساطير، والقصص، والثقافة الشعبية (العادات، التقاليد..) التي عرفها مجتمع هذه

البلدان.. عرف المسارح الشعبية الليلية في القرى والمدن الصغيرة، وعاش عوالم الحكايات في النوادي والمقاهي والبيوت الكبيرة، واستمع إلى الأغنيات الشعبية التي تلخص الكثير من أحداث الحياة، والكثير من السير الشخصية التي صارت مدونات للقراءة والسلوك والمعاني النبيلة، كما غاص في التاريخ الذي سجل وصوّر، وعبر صفحات طوال، وجوه العمران والحضارة الهندية في هذه البلدان.. بناءً، وعمراناً، وإبداعاً، وكتابةً، وفنوناً.

لهذا.. فإن لوكليزيو، عرف، وطوال حياته بأنه صاحب مواقف حاسمة وواضحة وجريئة تجاه الشعوب التي طالها الظلم والجور الاستعماري.. ومنها بلدان إفريقيا، وأمريكا اللاتينية، وآسيا.

حتى غدا الأديب الذي ورث فيلسوفاً وأديباً كبيراً مثل جان بول سارتر الذي ناصر قضية الجزائر، وطالب باستقلالها، والاعتراف بثورة شعبها، وحق أهلها بالحرية.. ويسجل لـ لوكيزيو.. مواقفه المهمة جداً تجاه كل المهمشين والمنبوذين والمظلومين والمغتربين في العالم، فقد كتب الصفحات البيض الوافيات حول قضية الشعب الفلسطيني، والمأساة/ الجريمة التي طالت الجغرافية، والتاريخ، والناس، والزمن بأبعاده الثلاثية (الماضي، والراهن، والمستقبل)، لقد وضع أسئلة حارقة برسم التاريخ الفرنسي (والغربي عموماً) دارت حول مصير الشعب الفلسطيني، ولماذا تم تشريد الفلسطينيين، ولماذا احتلت أراضيهم، ولماذا سكت العالم عن المجازر التي اقترفت بحقهم (قرى ومدناً وبيوتاً وبشراً).. ولماذا تستمر المجازر بحقهم حتى هذه الساعة؟ ومن وراء مجزرة صبرا وشاتيلا؟!

ومن وراء قتل أطفال فلسطين في الانتفاضة الأولى (1987)، والثانية (2000)، ولماذا تستمر موجة التهجير والإبعاد القسريين بحق الفلسطينيين، ولماذا يسجن ويعتقل آلاف الفلسطينيين في السجون الإسرائيلية، ولماذا تتعدد الحواجز والمعابر وكل أشكال الحصار.. مثلما تتعدد ويلات الأمراض السارية، ولماذا لا يعطى الفلسطينيون حقوقهم في الحياة، والوطنية،

والسيادة، والتعبير، والعيش الكريم فوق أرض أجدادهم، ثم إلى متى يستمر هذا الظلم والجور ضدهم؟! هذه الأسئلة الحارقة والموجعة هي التي جعلت من لوكليزيو هدفاً مباشراً لسطوة اللوبي اليهودي في فرنسا، فهوجم مرات ومرات، وكتب ضده مرات ومرات، وسخّف أدبه مرات ومرات، وطورد مرات ومرات أيضاً.

في خطابه أمام الأكاديمية السويدية، يتحدث عن خطل القول بحضارة الغرب، والقوانين المدنية، والحقوق الإنسانية.. لأن الغرب ما زال يعمل على القمع والظلم وإلحاق الأذى بالشعوب التي احتلها عسكرياً في الماضي، والتي استلبها اقتصادياً وثقافياً في الراهن، وأن السعادة البشرية منقوصة ما دام الظلم الغربي (ومنه الظلم الفرنسي) يطال المجتمعات الأخرى أفراداً وجماعات.. وعلى جميع الصعد، ومختلف الاتجاهات.

إن ثقافة الغربي ما زالت ثقافة تؤمن بالهيمنة، روح السيد، مثلما تؤمن بثقافة التخلف التي تريد استبقاءها وتأطيرها أيضاً، ولا بدّ لهذه الشعوب من معاضلة هذه الهيمنة الغربية.. سعياً نحو سعادة بشرية غير منقوصة.

يتساءل لوكليزيو.. لماذا نكتب؟! وفي الإجابة.. يشخص تظهيراً موقفه من الحياة، فالكتابة موقف تجاه حياة المعذبين والمضطهدين، وفضح للعنصرية الغاشمة، والظلم الواقع عليهم من قبل (مدعي) الحضارة والتقدم، وليس هؤلاء سوى الغربيين! ولم ينجُ من ظلمهم حتى الأطفال.

وهو هنا يتذكر طفولته الأولى التي كانت في أثناء الحرب العالمية الثانية وما تبعها من سنوات أربع أخرى، أي حين كان في الثامنة من عمره، فهو لم يجد كتباً للأطفال كي يقرأ فيها، لذلك قرأ في المعاجم التي كانت تستخدمها جدته، ولم يخرج إلى الحدائق والملاعب لأنها كانت مزروعة بالألغام والمتفجرات، وقد عوّضته جدته عن هذه (المفقودات) حين راحت تقص عليه قصصاً وحكايات في منتهى الأهمية، ذلك لأن جدته كانت بارعة في القص كما يقول، وأنه تعلم منها وبسببها فن الإنصات، وفي مرحلة الطفولة

الثانية، عرف ثقافات وتجارب ونصوصاً أدبية مهمة.. قرأها في الكتب التي اقتناها والده، وهي كتب ومؤلفات لـ فيكتور هيغو، وبلزاك، وسرفانتس، ودانتي، وماركوبولو.

ويقف لوكليزيو، في خطابه، عند معاني الألم والعذاب التي تعيشها شعوب إفريقيا، هؤلاء الذين يقفون خلف حاجز اللغة الأخرى التي لا يريد الغرب أن يعرفها، بل لا يريد أن يتخطى حاجزها أصلاً، وهؤلاء الأفارقة لا يسمح الغرب لهم بحق الكلام لشرح معاناتهم، ثم يتحدث عن تجارة العبيد وما آلت إليه من مآس، وعذابات، وسحق للإنسانية باسم المدنية والحضارة.

ويقول إن الكاتب يكتب وهو يحلم بأن يغير العالم والظروف.. من أجل سعادة أكبر، لكن الكتّاب اليوم يكتبون من أجل أن يكون الواحد منهم، وفي أقصى طموحاته، شاهداً على العصر! ويرى أن من غيّر التاريخ والعالم، ليس الكتّاب، وإنما هي الشعوب التي تمردت، فغيّرت مصيرها، وشيدت صرح المقاومات الباسلة، فالزنوج في هايتي، بوصفهم شعباً، أقاموا أول جمهورية زنجية بالقوة الشعبية والإرادة الوطنية.

ولكن يظل حلم الكتّاب أن يكون بمقدورهم تغيير العالم إلى الأفضل.. لا أن يشهدوا على العصور التي عاشوها! على أن يعيش هؤلاء الكتاب في مُناخ حقيقي للحرية والتعبير، لا أن يكونوا في حالة نفي، ومطاردة، وحجر، وشظف عيش! فالكتاب ليسوا حراس القيم فقط، بل هم حراس اللغة، وهم الذين يطوّرونها كي تتجدد وتتألق باستمرار عن طريق الأدب الرفيع، وهم يشكلون في البلدان التي استقلت عن مستعمريها.. المقدمة الشعبية الواعية التي تفتح الطريق أمام شعوبها لكي تأخذ حقها في الكلام والتعبير، وأنه من دون سماع صوت المعذبين.. سيبدو العالم عالماً للصمت ليس إلا! فأهمية الثقافة تتجلى في امتدادها العالمي.

لأن الثقافة ثروة إنسانية مشتركة بين الشعوب كلها، لهذا لا بدّ من النظر الدائم في معدلات أسعار الكتب لكي تكون متاحة للجميع.

ويختتم لوكليزيو خطابه، في الأكاديمية السويدية، بالحديث عن امرأة اسمها (ألفيرا) تعرف إليها في أمريكا اللاتينية، وهي امرأة مغامرة، لا زوج لها ولا أبناء، تنتقل من بيت إلى آخر من أجل الغناء مقابل طعام، أو شراب كحولي، أو مال.. كانت ساحرة، وفنانة من عيار عال، لها حضور، وسطوة على الجميع، إنها تغني وتقص عن تاريخ التبغ، والأساطير، والآلهة، والناس المشاهير، وقصص الحب والعشق، ومنها قصصها هي وما لاقته في أثناء جولاتها في عوالم الحب والعشق، لقد كانت اجتماعاً للتاريخ والحكايات، والغناء، والموسيقا، والمسرح، والحب، والدهشة، والسحر. إنها بيت للثقافة المحمولة من بيت إلى بيت، إنها باعثة الجمال في النفوس.

ثم، وفي السطور الأخيرة من الخطاب يهدي لوكليزيو الجائزة إلى أدباء، وشعراء، وفنانين، وسياسيين، وثوار، وإلى أناس بسطاء يعرفهم.. وفي جملته الأخيرة يقول لا للجوع، ولا للجهل!

في خطاب لوكليزيو، هجاء مرير للتغول الغربي المؤمن بالقوة والهيمنة، ودفاع مستميت عن حق الشعوب في الحرية (بكل أشكالها) وفي التعبير (بكل أشكاله).. لكي يصير العالم أفضل، والإنسانية أسعد، والحياة أزهى وأجمل.

إضاءة جديدة على أدب فلاديمير نابوكوف

بقلم: مارك فورد

ترجمة وإعداد: توفيق الأسدي

بمناسبة صدور عدة كتب بالإنكليزية، تخص الكاتب الشهير فلاديمير نابوكوف (*)، وهي "التاريخ السرّي لفلاديمير نابوكوف" بقلم أندريا بيتسر، في 432 صفحة عن دار نشر بيغاسوس البريطانية ، وكتاب "مأساة السيد مورن" بقلم فلاديمير نابوكوف، ترجمه عن الروسية "توماس كارشان" و"أناستازيا تولستوي" في 147 صفحة عن دار كنوبف الأمريكية، و"قصائد مختارة من شعر فلاديمير نابوكوف" ترجمها عن الروسية ابنه

(*) فلاديمير نابوكوف (1977-1899) كتب عشرات الروايات والروايات القصيرة والقصص والمسرحيات وله العديد من دواوين الشعر والدراسات النقدية باللغتين الروسية والإنكليزية، كما ترجم من الروسية إلى الإنكليزية وبالعكس بعض الأعمال الأدبية البارزة.

"ديمتري نابوكوف" (1934-2012) في 203 صفحات عن دار كنوبف أيضاً، وكتاب "مطاردة نابوكوف خلسة: مقالات مختارة" بقلم "برايان بويد" عن منشورات جامعة كولومبيا الأمريكية في 452 صفحة، نشرت مجلة "ذا نيويورك ريفيو أوف بوكس" المقالة التالية بقلم "مارك فورد" وهو شاعر وناقد وأستاذ جامعي بريطاني من مواليد عام :(1962)

كان نابوكوف في الثامنة عشرة حين جعلت الثورة البلشفية عام (1917) من إقامة أسرته الثرية في بتروغراد كما سُمّيت "سانت بطرسبرغ" في بداية الحرب العالمية الأولى أمراً مستحيلاً. فقد فرّت الأسرة أولاً إلى شبه جزيرة القرم، ثم إلى لندن في عام (1919). وفي السنة التالية استقرت في برلين، حيث اغتيل والد نابوكوف خطأً على يد متطرفين يمينيين روس كانوا ينوون اغتيال سياسي روسي مهاجر هو "بول مليوكوف".

في قصيدة عنوانها "الفصح" كتبها فلاديمير ابن الثانية والعشرين بعد أسابيع قليلة من هذه الحادثة المأساوية، يفسر فيها وصول الربيع كمبشّر لانبعاث والده: "قم مرة أخرى، فكل نقطة جليد ذهبية تذوب تبدو وكأنها تغنّي: أَزْهِرْ. أنت في هذه اللازمة، أنت في هذه الروعة، أنت حيّ...!" لم يكن الأب هو الوحيد الذي سيقع ضحية لفوضى تلك الأيام. كان "سيرغي" شقيق فلاديمير يصغره بعام واحد، ولكنه تمتّع بمزاج مختلف تماماً. فقد كان خجولاً وفأفاءاً وذا موهبة موسيقية، أنفق معظم أيامه في باريس، حتى وقع بين أيدي النازيين وتوفّي في "معسكر اعتقال نوينغمّه" عام (1944).

تسأل أندريا بيتسر في كتابها الذي سمّته بشكل استفزازي "التاريخ السري لفلاديمير نابوكوف": "لماذا كان هذا الروائي العظيم يلمّح بتلك المصطلحات الملتوية والمضحكة إلى خسائره الشخصية وإلى الجائحات التاريخية التي كانت السبب فيها؟ تلك الجائحات التي كانت تعني أنه لن تتاح له العودة إلى وطن كان يحنّ إليه بتوق عظيم؛ كما فرضت عليه أن يعيش حياة المهاجر عديم الاستقرار في كل من إنكلترا وألمانيا

وتشيكوسلوفاكيا وفرنسا ثم الولايات المتحدة الأمريكية؛ حيث استطاع أخيراً أن يجني ثروة كبيرة من رواية "لوليتا"، كبيرة إلى حد أنه استطاع في السنين الخمس عشرة الأخيرة من حياته أن يعيش في "فندق مونرو بالاس" الفخم في سويسرا؟

هناك طرق عديدة لمقاربة هذا السؤال. والجواب الأكثر توكيداً ربما يحوم حول تعريف نابوكوف لفنّه في الملاحظة الختامية التي كتبها لروايته الفائقة النجاح "لوليتا"، والتي كانت تبيع مليون نسخة في كل عام، وهي دون شك الرواية الألمع التي كتبت بالإنكليزية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية (نشرت في عام 1955) قال نابوكوف:

بالنسبة إليّ يكمن فن الرواية ضمن المدى الذي يوفر لي فحسب ممّا أسميه النعيم الجمالي، أي بمعنى أن نكون موجودين على نحو ما أو في مكان ما على اتصال بحالات حيث الفن أي (الفضول، اللطف، والنشوة) هو المعيار. لا توجد كتب كثيرة على هذه الشاكلة. والبقية هي إما قمامة من حيث موضوعها أو ما يدعوه البعض بـ "أدب الأفكار" والذي هو في أغلب الأحيان مجرد قمامة من حيث الموضوع. . . .

إن أي محاولة للكتابة على نحو مباشر عن الأحداث السياسية أو عن "اكتساح التاريخ" ـ لو استعرنا عبارة استخدمت على أغلفة ملاحم حققت نجاحاً تجارياً هائلاً ـ سوف تغوص في وحل الكليشيهات والعواطف السخيفة التي استنكرها نابوكوف شأن رواية "الدكتور جيفاكو" لبوريس باسترناك (وهي واحدة من المؤلفات الكثيرة التي كان نابوكوف يمقتها). في رأيه فإن أصدق وأثمن طريقة لدى الفنان في سبيل مقاومة الصيغ الاستبدادية للفكر تتجلى في أن يؤكد استقلاله بكل ما في الكلمة من معنى وعلى نحو أشد ما يكون دراماتيكياً. كان ينظر إلى الكتابة كمباراة في الشطرنج مع خصم حاد الذكاء يتطلع دوماً إلى التنبؤ بحركته التالية؛ وتكمن المتعة والانتصار في خداع افتراضات القارئ والتحايل عليها، وبالتالي بتحفيز "الفضول والحنان واللطف والنشوة".

إن المهارة الشاملة في مثل هذه العلاقة مع القارئ، من حيث النظرية، تعني أن المرء لا يستطيع حتى أن يبدأ بصياغة أجوبة أقل طمأنة دون أن يجد نفسه وهو يلعب دور "جون راي"، الطبيب النفساني الذي يقدّم لنا في رواية "لوليتا" مذكرات "همبرت همبرت"، بطل الرواية، والذي يعلن أن مؤلفها "مثال ساطع على الجذام الأخلاقي".

يصف نابوكوف في تلك الملاحظة الختامية نفسها كيف أن "الارتعاشة الأولية للوحي التي نمت متحولة إلى رواية(لوليتا) قد تأتّت من حكاية قرأها في إحدى الصحف عن قرد في "حديقة النباتات" في باريس، والذي أنتج بعد شهور من الملاطفة من قبل العلماء أول رسمة بالفحم يقوم بها حيوان، ولكن ذلك المخلوق المسكين صوّر فيها قضبان قفصه. " لا يرى همبرت، كما يبدو أن هذه النادرة تنبهنا، ولا يعرض لنا سوى(قضبان) شغفه الجنسي بالأطفال، وهذا مظهر من مظاهر حاجته إلى أن يسرّ لنا بـ "دفاعه عن حياته" بأسلوب شديد المكر، والذي يكتبه في زنزانته بانتظار محاكمته بتهمة قتل "كويلتي". لذلك فإن اللمحات المفزعة والمقطّعة للقلب في تجربة شخصية لوليتا ـ فهو يصف بكاءها الليلي كل ليلة ـ في اللحظة التي كنت أتظاهر فيها بالنوم" ـ يجب أن تُقرأ على أنها دعوات مولّفة موسيقياً وبعناية ليتعاطف القارئ معه، وليست بالأحرى اللحظات التي كان يرى فيها همبرت "بإخلاص" ما وراء قضبان قفصه (وكم كان نابوكوف يكره الإخلاص في فن الرواية!)

ومن ثم فإن كل حالة من حالات النقد الذاتي ـ كما حدث حين اختار الاسم المستعار "همبرت همبرت" لأنه يعبر عن البذاءة على أفضل نحو، أو حين يتباكي بأن ليس غياب لوليتا عن أن تكون إلى قربه هو "الشيء المؤثر إلى حد اليأس"، بل غياب صوتها عن الصخب الموسيقي القادم من الأصوات التي يسمعها تأتي من أحد الملاعب ـ تطيل من خيال الندم وتشجعنا على أن نغفر له قبح أفعاله. علينا أن نتذكر أن همبرت ذا اللسان الذهبي هذا هو على

الأرجح أعظم الخطباء فصاحة منذ شيطان "جون ميلتون" المقْنِع والخطير إلى حد مساو في ملحمته "الفردوس المفقود".

إن مفهوم نابوكوف للفنان كمخترع شبه إلهيّ يعني ـ كما هو مثال جيمس جويس الذي يعدّه نابوكوف أحد أبطاله الكبار ـ أن النقاد سينزعون إلى أن يجدوا أنفسهم في دور الصيادين المسحورين الذين يبحثون عن مفاتيح الألغاز والسياقات، فيرون إشارات ضمنية مبهمة، ويمتدحون المهارة الفنية المحكمة للرواية، أو يشرحون الأنماط المعقدة الملتوية الأشبه بالمتاهات. لا بدّ أن يتحلى أي ناقد يقرأ هذه الرواية المذهلة التي تبدو وكأنها عمل فنّي كلّيّ المعرفة وخجول أيضاً، على أنها تصف قفص نابوكوف الخاص. لا تذهب "أندريا بيتسر" مؤلفة كتاب "التاريخ السري لفلاديمير نابوكوف" إلى هذا الحد، ولكنها تدعونا إلى أن نخطو قليلاً إلى الوراء وأن نتأمل فرادة وغرابة العلاقة التي تبدعها كتابات نابوكوف بين ما هو خيالي وما هو تاريخي.

وهي تفعل ذلك بأن تقارنه مع كاتب روسي آخر لقي الكثير من المديح في الغرب، أي ألكسندر سولجنتسين. فبعد وقت قصير من تهجير سولجنتسين من الاتحاد السوفييتي عام (1974)، فقد رتب لإجراء لقاء مع نابوكوف وزوجته على الغداء في فندق "مونرو بالاس". تصف بيتسر في الفصل الافتتاحي من الكتاب الزوجين نابوكوف وهما ينتظران وصول أشهر المنشقين عن الاتحاد السوفييتي في غرفة الطعام الخصوصية في فندقهما. وبينما يختلف الكاتبان إلى أكبر حد ممكن من حيث الصفات الشخصية والتجربة، إلا أن كلا الكاتبين كانا يشتركان في كره الشيوعية، وهذا من شأنه أن يكون موضوعاً مشتركاً للنقاش. ولكن سولجنتسين لم يحضر إلى الموعد، فربما كان يخشى أن يعامله الزوجان نابوكوف الأرستقراطيان بفوقية، كما لم يكونا يُعدّانه كاتباً ذا أهمية. وعلى أي حال، فإن بيتسر تستغل هذه الحادثة التي انتهت إلى لقاء مجهض، فتقوم بتتبّع المسارين المختلفين اللذين سار فيهما كل واحد منهما نحو النجومية الأدبية:

سولجنتسين في الغولاغ ونابوكوف في كمبريدج وبرلين وباريس، ثم في ويلسلي وكورنل. أحدهما يجمّع إدانات لا تُدحض لانتهاكات النظام السوفييتي، والآخر يتجنب بجدّ أي معالجة مباشرة لهذا الموضوع المروّع في رواياته.

ربما يعرف "برايان بويد" مؤلف كتاب "مطاردة نابوكوف خلسة: مقالات مختارة" عن نابوكوف أكثر من أي شخص آخر على كوكبنا، فقد سبق له أن كتب سيرة ممتازة لحياة نابوكوف في مجلدين صدرا في التسعينيات هما: "السنوات الروسية" و "السنوات الأمريكية". في كتابه الجديد يجمع بويد مقالات تكشف بحثه المتواصل في مجالات عدة: السيرة الشخصية والأرشيف والعلوم وعلم النفس والنقد الأدبي. وفي هذا الكتاب مقالات تقدم لنا مقارنات واضحة مثل مقالة "تولستوي ونابوكوف"، وكذلك مقالات عن موضوعات غامضة أو غير محتملة مثل "نابوكوف وماتشادو دي أسيس (أديب برازيلي 1839-1908) كان مؤيداً للنظام الملكي في الحكم، رغم أن بويد يقرّ على أي حال وبابتهاج بأن نابوكوف لم يقرأ لماتشادو دي أسيس سطراً واحداً من بين مؤلفاته العديدة في مجال الرواية والقصة والمسرح.

عرض ومراجعة نقدية لكتاب سكوت ل. مونتغمري

هل يحتاج العلم إلى لغة عالمية: اللغة الإنجليزية ومستقبل البحث العلمي

ت: د. فؤاد عبد المطلب

صدر كتاب سكوت ل. مونتغمري هل "يحتاج العلم إلى لغة عالمية: اللغة الإنجليزية ومستقبل البحث العلمي" ضمن منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت (العدد419 ديسمبر 2014) وبلغت عدد صفحاته 293 صفحة من القطع الوسط. ونظراً لأهمية هذا الكتاب قمت بترجمته من اللغة الإنجليزية إلى العربية والعرض له ومراجعته على نحو نقدي، فتناولت من خلال ذلك المؤلف وأفكار الكتاب الرئيسة والقضايا الأساسية المتصلة بها في ضوء احتياجاتنا إليه بوصفنا قراء ودارسين ومتخصصين في مجالات اللغة والتعريب والبحث العلمي.

سكوت ل. مونتغمري:

بالنسبة إلى القراء العرب الذين لم يتعرفوا سكوت ل. مونتغمري بعد، يمكن تقديمه بمعلومات أساسية تتعلق بعمله وإسهاماته العلمية: فهو عالم طبقات الأرض ومؤلف ومترجم علمي، وعضو هيئة تدريس في مدرسة جاكسون للدراسات الدولية في جامعة واشنطن في سياتل. كتب مونتغمري الكثير من الأوراق البحثية التقنية، ورسائل علمية متخصصة، وكتباً تدريسية عدة في حقلي علم طبقات الأرض والطاقة. ولديه اهتمامات متنوعة عابرة للحدود بين العلم والإنسانيات، فقد كتب مقالات وكتباً حول موضوعات في تاريخ العلم، والعلم والفن، واللغة، والتعليم، والترجمة، والتاريخ الثقافي. ويُعدُّ بعض كتبه، وبخاصة كتابه الموسوم بـ "العلم المُتَرجم: حركات المعرفة عبر الثقافات والزمن"، من الأعمال العلمية الرائدة التي تجمع بين حقول معرفية مختلفة والتي تُرجمت إلى عدد من اللغات. ويعكس تدريسه اهتمامات متنوعة، وذلك في المقررات التي يُدرسها في المرحلة الجامعية الأولى، وتشمل الطاقة والاستدامة والسياسة والطبيعة وتبدلات المناخ والإنجليزية لغة عالمية ودور الصور في تاريخ العلم وغيرها من الاهتمامات. وهو يحمل درجة البكالوريوس في اللغة الإنجليزية من كلية نوكس ودرجة الماجستير في علوم الأرض من جامعة كورنيل. وتتضمن قائمة أعماله الكتب الآتية: كتابنا الحالي "هل يحتاج العلم إلى لغة عالمية: الإنجليزية ومستقبل البحث العلمي"، الذي صدر في ربيع عام 2013 ضمن منشورات جامعة تشيكاغو، وكتاب "أصول المعرفة: تاريخ العلم المتعدد الثقافات في الحضارة ما قبل الحديثة"، والذي سيصدر قريباً عن دار روتلدج؛ و"القوى الكائنة: الطاقة العالمية للقرن الواحد والعشرين وما بعده"، أيضاً الصادر ضمن منشورات جامعة تشيكاغو عام 2010؛ و "قمر"، صدر عن دار ويلدون أون عام 2009؛ و "دليل تشيكاغو للتواصل في العلم"، من منشورات جامعة تشيكاغو عام 2002؛ و"القمر والمخيلة الغربية"، ضمن منشورات جامعة

أريزونا عام 1999؛ و "العلم المترجم: حركات المعرفة عبر الثقافات والزمن"، ضمن منشورات جامعة تشيكاغو عام 2002؛ و "الصوت العلمي"، الصادر عن دار جيلفورد عام 1995؛ و "علم طبقات الأرض البنيوي"، الصادر عن الاتحاد العالمي للموارد البشرية والتنمية عام 1985، وقبلها بعام واحد صدر عن جهة النشر نفسها كتاب "استكشاف خزانات الحجر الرملي غير البحري". لذلك يحتل مونتغمري عبر كتابنا الحالي مكانة مميزة في هذا الميدان البحثي الجديد: صعود الإنجليزية بوصفها لغة مشتركة في العلم.

"هل يحتاج العلم إلى لغة عالمية: الإنجليزية ومستقبل البحث العلمي":

شهد العالم في بداية القرن الواحد والعشرين إنجازات علمية نوعية مؤثرة. وقد أسهم علماء من بلدان كثيرة في إنجازات هذه الحقبة الجديدة، حقبة انمازت بتعدد القوميات وبالتعاون الواسع المدى. كما اضطلعت العولمة والشبكة العالمية للمعلومات والتقنية الرقمية بدور مهم في التمكين لهذه الحقبة الجديدة. بيد أن ثمة شيئاً آخر أكثر جوهرية يعتمل ضمن هذه الحركة أيضاً. ففي تلك الجهود العلمية كلها يكمن سعي قديم باتجاه تبادل المعرفة والأفكار، وإن هذا التبادل يمكن تحقيقه من خلال وسيلة واحدة مشتركة، هي اللغة الإنجليزية. كتب سكوت ل. مونتغمري هذا العمل: "هل يحتاج العلم إلى لغة عالمية: الإنجليزية ومستقبل البحث العلمي"، مثيراً فيه سؤالاً عريضاً ومحاولاً أن يجيب عنه بطريقته الخاصة عن طريق تقصي ظاهرة اللغة الإنجليزية العالمية في علاقتها بالعلم، والسبيل الذي نشأت به وأسباب نشوئها، والأشكال التي تجلت بها، والفوائد والسلبيات التي جلبتها، ومستقبلها في العلم. كما يتفحص الآثار الناجمة عن انتشار هذه اللغة العالمية، آخذاً في الحسبان على نحوٍ خاص الأمم الناشئة والتي تتطور، حيث ما يزال البحث العلمي فيها في مرحلته المبكرة نسبياً والإنجليزية لم تتأسس فيها بصورة راسخة.

صدر هذا الكتاب لمونتغمري عام 2013 في تشيكاغو ولندن ضمن منشورات جامعة تشيكاغو. ويشتمل الكتاب مقدمة كتبها عالم اللغة الشهير ديفيد كريستال، وتمهيداً من المؤلف، بالإضافة إلى فصول ستة وقائمة ملحوظات. وحملت الفصول على التوالي العناوين الآتية: حقبة جديدة، الإنجليزية العالمية، الإنجليزية والعلم، تأثيرات، الماضي والمستقبل، هل يحتاج العلم إلى لغة عالمية. ويبلغ عدد صفحات الكتاب بالأصل الإنجليزي 226 صفحة من القطع الوسط. وتزيد النسخة العربية على الأصل استهلالية من المترجم تَعرِض للمؤلف والكتاب وبعض قضاياه الرئيسة والمشكلات التي يثيرها وتقدم تعليقات إضافية لتوضيح بعض النقاط التي تتعلق بموضوع الكتاب، فمن شأن بعض الصفحات في مستهل العمل أن تنير جوانبَ من الموضوع تهم الباحث أو القارئ العربي بقصد إثارة المزيد من التساؤلات والإجابات التي من المأمول أن تغني النقاش العلمي واللغوي والثقافي العام الدائر حول هذا الموضوع في بلادنا.

يناقش المؤلف نهوض الإنجليزية بكونها لغة مشتركة في العلم والتقنية منذ بداية تسعينيات القرن العشرين، ويحاول استكشاف دلالة الاستخدام المتنامي للغة الإنجليزية من ملايين البشر من غير الناطقين بها أساساً. وعبر نظرة منهجية مشوقة، يدرس المؤلف استخدام الإنجليزية في المجالات العلمية والتقنية في ضوء السجل التاريخي للغات السابقة التي خدمت بوصفها لغات مشتركة بما في ذلك الإغريقية والسريانية والصينية والسنسكريتية والفارسية واللاتينية والعربية. كما يناقش النقد الموجه إلى ذلك الاستخدام، ويُقوِّم ذلك النقد وإيجابياته، ويلحظ على نحو صائب أن معظم هذا النقد يمكن أن يُوجه بسهولة ضد استخدام أية لغة أخرى تحل محل الإنجليزية في ميدان العلم. ويمكن أن يُنظر إلى هذا الكتاب بوصفه عملاً علمياً من دون شك، إذ يجذب موضوعه طيفاً واسعاً من القراء المهتمين: المشتغلين بالعلم والتقنية، واللغويين، والموظفين الحكوميين في دوائر البحث والتعليم العالي،

والمهتمين بأوضاع العلوم الاجتماعية والإدارية، والمعلمين والمصممين لمقررات اللغة الإنجليزية لأهداف تعليمية أكاديمية؛ وجميعهم سيجدون الكتاب مفيداً من خلال قراءته بيسر. فهذا الكتاب حول مستقبل العلم، كتبه عالم لجميع القراء، العامين والمتخصصين، من دون أن يستغرق في التخصص.

وَلَّدَ النهوض البارز للإنجليزية بوصفها لغة سائدة في مجال التواصل العلمي الكثير من التعليقات في السنوات الأخيرة. فقد بدأت افتتاحيات صحف ومقالات تظهر منشورة في الستينيات من القرن الماضي، والتي لم تلحظ انتشار الإنجليزية في بلدان عدة فحسب، بل راحت تدافع عنه أيضاً. لكن الكتب التي تدرس في هذا الموضوع أخذت تبرز في منتصف التسعينيات من القرن نفسه. وقد توازت غلبة الإنجليزية في مجالات العلوم مع غلبتها في مجالات أخرى، مثل الفنون. وفي الواقع، يذكر الكثيرون من غير الناطقين الأصليين بالإنجليزية أفلاماً وبرامج تلفزيونية بوصفها بداية احتكاكهم أو معرفتهم باللغة الإنجليزية. اللغة في الحقيقة قوة، فقد أصبحت الإنجليزية لغة كونية في المؤتمرات العلمية الدولية حتى في المناطق التي لا تتحدث الإنجليزية لغة أم. ومن ثَمَّ أخذت أعداد الدوريات والمقالات المكتوبة بالإنجليزية تزداد بصورة مطردة. وبالنتيجة، غدا معظم التواصل العلمي يجري بالإنجليزية بين المتحدثين غير الأصليين للغة. وفي سياق مناقشة تاريخ لغات التواصل العلمي، فإن نهوض الإنجليزية كان سريعاً بالمقارنة معها، يشبه إلى حدٍّ كبير نهوض اللغة العربية في الألفية الأولى. ونورد في عجالة اقتباساً، نشره ساوثرن في كتابه، النظرات الغربية إلى الإسلام في العصور الوسطى (ص 21)، ظهر في عمل عنوانه "الإشارة المضيئة" لرجل يدعى بول الفاروس كتبه في منتصف القرن التاسع، يشير إلى سرعة انتشار العربية بين الإسبان إثر عقود قليلة من الفتح:

أحب المسيحيون قراءة أشعار العرب وقصص حبهم، وكانوا يدرسون أعمال الفقهاء والفلاسفة العرب لا ليردوا عليهم بل ليتعلموا العربية الفصحى

والجميلة... كان العلماء الشبان المسيحيون الموهوبون يقرؤون ويدرسون كتب العرب بحماسة... لقد نسوا لغتهم. وإذا كان هناك بعض من يستطيع كتابة رسالة باللاتينية إلى صديق، فقد كان هناك آلاف ممن يستطيعون أن يعبروا بفصاحة عن أنفسهم مستخدمين اللغة العربية وأن يكتبوا بهذه اللغة أشعاراً تفوق أشعار العرب أنفسهم*.

إن سرعة الانتشار هذه تجعلها مرشحة لأن تكون لغة مشتركة للعلم مثلما كانت عليه العربية، ومن قبلها اللاتينية والإغريقية. لقد جلبت هذه اللغات ولغات أخرى فوائد عظيمة في الماضي، كما واجهت صعوبات أيضاً. ويرى البعض أن الإنجليزية لم تصل بصورة كاملة بعد إلى مرحلة اللغة المشتركة للعلم، لكنها بالتأكيد في الطريق إلى ذلك.

يقدم مونتغمري في كتابه بيانات وآراء حول متحدثي اللغة الإنجليزية وبلدانهم، والتعليم العالي الجاري لهذه اللغة والذي يتم بها. ولسوء الحظ، كما يرى المؤلف، أن المتحدثين أصلاً بهذه اللغة يتباطأون في سيرهم خلف بقية العالم الثنائي أو المتعدد اللغات. ويناقش العوامل المؤيدة أو المناوئة للإنجليزية العلمية العالمية، وهجرة الأدمغة، ومشكلة استئصال اللغات المحلية أو قمعها، وهيمنة المواد المرئية. ومع ذلك يجب ألّا تُحسب الهيمنة أمراً واقعاً حقاً، وإنما ينبغي التشجيع على التواصل باللغات المحلية، وألا يجري تفضيل مقصود للنشر بالإنجليزية عالمياً لأنه أمر أساسي وموجود عملياً. ويلمح إلى وجود مخاوف من جراء قمع ثقافي للغات المحلية وغالباً من دون مُسوِّغ. وللترجمة، خصوصاً الترجمة الآلية، تأثير في هذا الاتجاه، بيد أن المؤلف يرى أن هذه الأخيرة لم تصل بعد إلى تلك الدقة التي تخولها تسهيل النشر العالمي. إذ إن النشر العلمي العالمي يتحول أكثر نحو النشر غير الربحي. وتهيمن اللغة الأنجلو- أمريكية على ميدان النشر العلمي، خصوصاً على أيدي محررين

* ظهر هذا النص مترجماً إلى الإنجليزية، وهو من ترجمتي إلى العربية.

يرنو عدد غير قليل منهم إلى أهداف ربحية وتسويقية، كما تميل هذه الإنجليزية تحديداً إلى قمع النماذج غير القياسية من الإنجليزية الموجودة دائماً في الأماكن كلها. ويجب قبول هذه النماذج أو النسخ الشائعة للغاية وتكييفها أو التأقلم معها في المستقبل. فقد حلت لغات جديدة مكان اللغات المشتركة السابقة أو لغات العلم التي كانت سائدة، وهذا ما يجعلنا نتساءل عن الدور المستقبلي للإنجليزية في هذا الوضع المثير. ويظن البعض أن اللغة الصينية مرشحة للقيام بهذا الدور، لكن ثمة احتمال من شأنه أن يقلل من تلك الإمكانية والذي ينشأ من قيام الصينيين بالنشر باللغة الإنجليزية على نطاق واسع غير مسبوق.

يتجلى الهدف الرئيس من الكتاب حقاً في شرح أسباب تطور الإنجليزية إلى لغة مشتركة للعلوم والسبيل الذي ستسلكه مستقبلاً بوصفها كذلك. ويتحدث الإنجليزية اليوم حوالي ملياري شخص في أكثر من 120 بلداً، بالطبع بدرجات متفاوتة من الأهلية، لكن جميع أولئك المتحدثين يستطيعون الإفصاح عما يفكرون به. كما أن التوجه نحو إحراز المزيد من الكفاءة في استعمال هذه اللغة يزداد بسرعة في بلدان كثيرة وخصوصاً في الصين. على أية حال، لقد أسهمت عوامل عدة في هذا التطور مثل الثورة الصناعية التي انطلقت من إنجلترا؛ والاستعمار الذي نجم على نحو ما من هذه الثورة، والذي ترك وراءه اللغة الإنجليزية في بلدان مؤثرة دولياً مثل الولايات المتحدة وكندا وأستراليا والهند؛ والعولمة التي نشأت عموماً بقوة الدفع الأمريكية خلال العشرين سنة الماضية، أي منذ انهيار الاتحاد السوفييتي والكتلة الشرقية، التي أدت إلى نمو واضح في أشكال الاتصال الدولي كلها، وخصوصاً في العلوم، والشبكة العالمية للمعلومات أو الإنترنت، والتي يجري التواصل من خلالها بالإنجليزية بصورة غالبة؛ وهذا بالإضافة إلى أشكال الثقافة الشعبية، التي أصبحت ظاهرة عالمية الآن: الأفلام والموسيقا والتلفزيون والملابس ونحو ذلك. فقد كانت الإنجليزية إحدى لغات العلم فحسب، وتأتي بعد الألمانية في

النشر العلمي. ومنذ بداية خمسينيات القرن العشرين، أخذت المنشورات العلمية تظهر بالإنجليزية في كثير من البلدان. وبعدها ازداد استخدام الإنجليزية على نحو ثابت، وكان العِلم الأمريكي هو العامل الرئيس في ذلك. وفي العام 1980، أصبحت الإنجليزية لغة 70٪ من النشر العلمي، وبعد عشر سنوات فقط وصلت نسبة استخدام الإنجليزية إلى 90٪ في معظم مجالات البحث العلمي. وتَرِدُ هذه المعلومات في كتاب مونتغمري مع جملة من الحقائق القوية. لذلك كانت هذه المعلومات والحقائق بمنزلة إجابات متتالية غير مباشرة عن السؤال الرئيس في العنوان، والذي أتى جوابه الصريح في النهاية، اللغة الإنجليزية. ويتساءل المؤلف خلال ذلك عن كيفية استمرار الأمور، وعما إذا كانت هناك احتمالات أو بدائل أخرى، مثل بروز لغة علمية أخرى، وعن احتمالات قيام الإنجليزية في المستقبل بتبديلات في صيغها أو مصادرها الأساسية. يناقش مونتغمري هذه المسائل بأشكال مختلفة ولكن دائماً بطريقة موضوعية ومقنعة.

يشرح مونتغمري السبيل الذي امتدت به سيطرة الإنجليزية من ما قبل المنشورات العلمية الرسمية إلى المنظمات الدولية والمراسلات العامة وإعلانات الوظائف الأكاديمية والزمالات العلمية ومواقع الشبكة العالمية وغيرها كثير. إنَّ تبني العلم للغة واحدة هو سبب أقل أهمية من قيام لغة مشتركة بتسهيل حدوث خطاً متقدمة رئيسة في المجالات العلمية والتعليمية الأخرى. وحين يقوم مونتغمري بتقصي دور الإنجليزية بوصفها لغة عالمية للعلم، فإنه يركز بوضوح على العلوم الطبيعية والتقنية، والتي هي برأيه وثيقة الصلة بالعلوم الاجتماعية والإدارية والإنسانية، ولكن من دون أن يخوض فيها وفي توضيح العلاقة فيما بينها من زاوية لغوية. لهذا يمكن النظر إلى الكتاب بوصفه توضيحاً جيداً للطريقة التي نشأت بها الدراسات الجديدة للإنجليزية العالمية. إنها قصة علمية يرويها عالم تجشم عناء محاولة فهم التفكير اللغوي القائم في الاستخدام العالمي للغة الإنجليزية.

يستخدم مونتغمري في مقاربته عدسة لغوية، تحديداً الإنجليزية، والتي يستخدمها معظم الناس بصورة طبيعية من دون التفكير بذلك بوصفها اللسان العالمي في البحث العلمي. إن الميدان العلمي يتعولم بسرعة، وأي شخص يعمل في العلوم أو ينوي الدخول إلى هذا المجال عليه أن يضع هذه الفكرة نصب عينيه. إنه يتعولم لأن الباحثين في الأماكن كلها تقريباً يقرون بأن الإنجليزية أصبحت لغة مشتركة. ويبين مونتغمري أن هذه ليست المرة الأولى التي تتمتع بها لغة بمفردها بهذا النوع من التأثير، فقد سبقتها في ذلك لغات عدة كما ذُكر. ويراجع هذه القضايا كلها بهدف إحراز نوعٍ من الرؤيا لما يمكن أن يحدث في العقود القادمة. ومن ثَمَّ يتفحص فكرة أن تحتل الترجمة بوصفها بديلاً تقنياً مكان اللغة المشتركة بحيث تجعل منها حاجة غير ضرورية. ولا يحبذ هذه الفكرة ويناقشها بطريقة واعية ومقنعة. ويقدم عرضاً لمحاولات الارتداد عن اللغة المشتركة. وفي النهاية، يصل إلى نتيجة مفادها أن هذه المحاولات لا تستطيع إضعاف الحاجة إلى لغة عالمية، بسبب الفوائد الجمة التي تقدمها وخصوصاً فيما يسمى بالبلدان النامية.

ويظن مونتغمري أن لغات العلم المشتركة، مثل اللاتينية والعربية، قد فُرضتا غالباً بالقوة العسكرية الغازية، واللتان استمرتا طويلاً بعد تلاشي قوة الفاتحين وظلت مدة قرون مستودعاً للنصوص العلمية وللمعرفة. أما قد وصلت الإنجليزية الآن إلى النقطة التي تستطع أن تنمو بها ذاتياً، فإنها لم تعد تستند إلى الوضع الجيوسياسي للولايات المتحدة. إن حجم المقالات الصادرة بالإنجليزية ينمو بمعدل زيادة مليون ونصف في العام، أي بمعدل 4100 مقالة في اليوم الواحد، ومن المعروف حالياً أنه لا يتوافر جهاز للترجمة سواءً أكان بشرياً أم آلياً يستطيع أن يترجم هذا الحجم من الأعمال إلى أية لغة كانت ضمن فترة محدودة.

لا يمكن للعلم أن يوجد من دون لغة، ولعل هذه إحدى الحقائق التي يثبتها التاريخ بالإشارة إلى لغات العلم السابقة. ويوجه المؤلف سؤاله الرئيس

لجميع المهتمين بالعلاقة بين العلم واللغة الحالية ومستقبلاً. الإنجليزية هي اللسان العالمي المستخدم في العمل العلمي: بإمكاننا أن نقبل هذه الحقيقة، أو نرثي لها، أو نبدي امتعاضنا تجاهها، لكننا لا يمكن أن ننكر وجودها أو نغفل قوتها بتجاهلنا إياها، والإشارة فحسب إلى وقائع مرغوب فيها. ولا ينبري مونتغمري للاحتفاء بمكانة الإنجليزية في العلم؛ إنه يرغب كما يظهر في مواجهة الواقع العلمي واستكناه ما يعنيه ذلك بالنسبة إلى حاضر العلم والعلماء ومستقبلهم أيضاً. فهو ينظر إلى الطريقة التي وجد بها هذا الوضع، وإلى كيفية حركته، وما هي حسناته ومساوئه، وما هي تأثيراته في اللغات الأخرى. لذلك من الممكن وصف الكتاب بأنه تحريضي، بمعنى أن بعض القراء حين ينظرون في أطروحته سيجدون أن اللغة العالمية هي أمر ضروري بالنسبة إلى العلم، أو أمر مقلق وربما عدواني. ولعل النظر إلى الفكرة الرئيسة من هذه الزاوية غير صائب. فالمؤلف لا يقوم بالدفاع عن الإنجليزية بصورة مسطحة، إنه يُقِرُّ بوضعها الحالي من دون الدخول عميقاً في مناقشة تضميناته المتعددة. فكما يبدو جلياً أن دفاعه يتركز في توافر العلم بالنسبة للعلماء كلهم وفي الأماكن كلها، خصوصاً بالنسبة للبلدان الناشئة. وكما كان صحيحاً في الماضي، وجود لغة هو أمر حاسم بالنسبة إلى العلم والعلماء حالياً. ويشير المؤلف إلى أن المخاوف حول اللغة العالمية إنما هي ناجمة عن الظن بأن الإنجليزية هي أداة إمبريالية للهيمنة الأمريكية.

يظهر عادة في الكتب التي تعنى بكتابة البحوث بالإنجليزية ذكر لأهداف العمل ونتائجه في البداية أو في الملخص، بيد أن مونتغمري يقدم الهدف من كتابه في العنوان. ويتلمس القارئ إجابة موجزة، نعم، في أثناء الكتاب، ولا يحصل على إجابة صريحة مُفصلة ومسوغة إلا في الفصل الأخير، بأن العلم يجب أن يمتلك لغة عالمية. ومن الملاحظ أن المؤلف يستعمل كلمة tongue للتنويع بوصفها مرادفة لكلمة Language، وقد ترجمت الكلمتين معاً بـ "لغة" وأحياناً بـ "لسان" للتنويع في الكلمات ليس إلا وللخروج

من الرتابة. ويذكر المؤلف في البداية أن العلم اتخذ الإنجليزية لغة له لأول مرة في التاريخ، فهي تُستخدم في أكثر من 90٪ من الاتصالات العلمية الكونية، والمقالات والكتب، ومواقع مؤسسات البحث، وقطاع البحث والتطوير الخاص، وسجلات الإحصاءات والبيانات، وطلبات المنح الدراسية، وإعلانات الوظائف ومقابلاتها، والاجتماعات والندوات، والأساتذة الزائرين، وبرامج التدريس في الدراسات العليا. ومع أن اللغات القومية الأخرى ما تزال تُستعمل في ميادين العلم والعمل والمجلات التقنية في بلدانها، فإن العلم الذي يُقدم إلى جمهور عالمي عريض مكتوب عموماً بالإنجليزية، بالإضافة إلى تحول كثير من الدوريات البحثية الراقية في مجالات عدة إلى النشر بالإنجليزية.

ويدرس مونتغمري في الفصل الرابع الإنصاف والتهميش والانحياز لمصلحة الإنجليزية وفقدان المجالات بالنسبة إلى اللغات الأخرى، ولكنه يرى أيضاً أن اللغة العالمية تجلب مجموعة من الفوائد. إذ تهدف المعرفة العلمية إلى الوصول إلى جمهور عالمي وبالتالي تحقيق قبول عالمي، ولهذا يرغب الكثير من العلماء في اللجوء إلى لغة ذات طابع تشاركي. فقد غدا العلم اليوم عالمياً، أكثر من ذي قبل، مع تصاعد أعداد الطلبة والباحثين المتحدثين بالإنجليزية التي تؤدي إلى توسع في الزمالات وتوزيع فوري لنتائج البحوث وإلى عولمة المعرفة. كما أن الباحثين في البلدان النامية الذين كانوا يشتغلون في البحث بشق الأنفس في العقد الماضي، ممن تتوافر لديهم فرص الوصول إلى المعرفة في حقولهم التخصصية، يمكنهم أن يلفتوا انتباه نظرائهم إلى أعمالهم في أرجاء مختلفة من العالم. ومن جهة أخرى، فإن التكاليف موجودة بوضوح: إن أولئك الذين يمتلكون ناصية لغة سائدة يجدون أنفسهم محدودين ومحاصرين ومهملين. لذلك كانت اللغة العالمية تتطلب على نحوٍ ضروري تبنياً وتكييفاً وتوطيناً، لا يمكن تحقيق شيء من هذا بين ليلة وضحاها، إنها عملية مركبة تتضمن مصاعب ومظالم وإصابات.

ومع تأكيد مونتغمري في أكثر من موضع أن هذا المستوى من الهيمنة للغة بعينها لم يسبق أن حدث تاريخياً، فإنه يعود في الفصل الخامس إلى التاريخ ليناقش اللغات المشتركة السابقة. ويناقش أن تطور العلم في مصر القديمة أو بلاد اليونان أو الهند أو الصين أو الإمبراطورية الإسلامية أو في أوروبا العصور الوسطى وعصر النهضة، إنما كان دائماً يعتمد بشكل أو بآخر على وجود لغة مشتركة. وفي الواقع، كانت الحقبة الممتدة بين الأعوام 1680 إلى 1970 – حين كان العلم يكتب بلغات محلية عدة – بمنزلة خروج عن القياس، وهي ربما المدة الوحيدة التي تقدم بها العلم على نحوٍ كبير من دون وجود لغة مشتركة واحدة حقيقية. وحين ينظر المؤلف في هذا الفصل المعنون "الماضي والمستقبل" إلى التاريخ متفحصاً تاريخ اللغات المشتركة بمحاولة للخروج ببعض الاستنتاجات للمستقبل، فإنه يقصر نقاشه على أربع لغات: الإغريقية الكلاسيكية والهيلينية، وخليفتها اللاتينية، ومن ثمَّ العربية، وأخيراً الصينية. وقد كان من الممكن لمونتغمري أن يختار لغات أخرى، مثل الألمانية.

لقد فقد العلم هذه اللغات بوصفها لغات مشتركة، ومعظم الأسباب في ذلك هي جيوسياسية، ويعرض لها المؤلف في كتابه على نحو مفصل. أليست الإنجليزية معرضة لحدوث الأمر نفسه؟ بالنسبة إليها، لا يبدو ذلك الأمر مرجح الحدوث، ذلك لأن ما طرأ في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين كان بمنزلة ظاهرة كونية غير مسبوقة، بحيث راح المؤلف يتحدث بصورة واضحة وصحيحة عن حقبة جديدة كما هو وارد في بداية الكتاب. إن ولادة لغة عالمية ثانية سيكون على حساب تدمير لغات أخرى، إذ ليس من سبب مقنع يدعو لغة قائمة وتحرز تقدماً على نحو مطرد أن تتخلى عن مكانتها للغة أخرى على نحو ودي وسلمي. ومن المفهوم طبعاً أن التحسن الذي يتحقق في مجال الذكاء الاصطناعي سيخول البشر الاحتفاظ بلغاتهم التقليدية، وأن يقوموا بترجمة جزء من ذلك آلياً مباشرة إلى الإنجليزية. ولا تستطيع برامج

الترجمة الحالية القيام بذلك بنجاح، وقد يتغير هذا الوضع في المستقبل، فعلى سبيل المثال أصبحت بعض الهواتف النقالة الذكية تمتلك مثل هذه المقدرة على نحو ما.

وفيما يخص تغيّر الإنجليزية نفسها نتيجة لتوسعها على نطاق عالمي، فمن المحتمل أن يحصل مثل هذا الارتداد، لكنه سيكون محدوداً، لأن الإنجليزية أصبحت بطبيعتها تحمل مقدرة كبيرة على التأقلم والتغيّر. والشيء الذي سيتغير من دون شك هو المهارات اللغوية للمتحدثين غير الأصليين للغة الإنجليزية. فما يزال المؤلف يتذكر جيداً النقاشات التي جرت منذ 30 أو 35 عاماً مع أول هندي وياباني وصلا إلى ألمانيا لإجراء أبحاث ما بعد الدكتوراه، وبسبب اللُكْنَة القوية والكفاءة المحدودة الموجودة في لغة كل من الزائرَين، فإن عملية التواصل معهما كانت مهددة بالانهيار في أية لحظة. اليوم تغيَّر هذا كله، فما تزال اللُكْنَة القوية موجودة في لغة الباحثين الزائرين، لكن التواصل العالمي الذي يتضمن مختلف العلاقات المعقدة الآن ممكن من دون مشكلات تعيقه. فقد أسهمت برامج التبادل المدرسي والطلابي والبحثي على نطاق عالمي من دون شك في تحسين عملية التواصل، وكما يرى مونتغمري، فإن اكتساب الإنجليزية، بوصفها لغة العلم العالمية الوحيدة الآن، سيتسع ويتحسن، مثل مهارة قيادة السيارة أو الحاسب الآلي، فالإنجليزية تنفرد في امتلاك هذه الميزة عن بقية اللغات. إن العامل القومي الذي كان موجوداً سابقاً، مثل مقاطعة اللغة الألمانية بعد الحرب العالمية الأولى، أو مثل إصرار الدولة الفرنسية على استخدام الفرنسية في الأدب العلمي والنقاشات، قد ولىَّ الآن إلى غير رجعة. ومع أن مونتغمري يؤكد لاحقاً على إنتاج العلم بتلك اللغات لتحقيق التشارك، فإن ذلك يجب أن يتم، بالنسبة إليه، عبر الإنجليزية. بالطبع، ستحتفظ اللغات القومية بأهميتها، ومن المهم والمعقول أن يجري الحفاظ عليها والعناية بها. فمن الممكن أن يكون المستقبل ثنائي اللغة، وإحدى اللغتين المتوافرتين ستكون الإنجليزية العالمية.

وثمة نقاط مهمة لها علاقة بالموضوع الذي يتناوله مونتغمري في كتابه، وقد أغفل الخوض فيها عن قصد، وربما كان لهذا مسوغاته، لأن التطرق إليها يستدعي نقاشاً إضافياً يتصف بشيء من الخصوصية. بداية، لا بد من إنعام النظر في تضمينات حيازة الإنجليزية لموقعها العالمي وهيمنتها على مجالات البحث العلمي، الآن ومستقبلاً، وإلى أي حد سيكون ذلك مفيداً. بإمكان المرء عموماً أن يتفق مع المؤلف فيما يمضي إليه من أن الإنجليزية ستقدم فوائد جمة بكونها لغة مشتركة في العلم والتقنية. ومع أن مصطلح "علم" يستخدم في أثناء النقاش على نحو عام، فإن مونتغمري يحدد العلم أو البحث العلمي بالحقول التي تناولها مثل: علوم الحياة والطبيعة والطب والفيزياء والرياضيات والهندسة والطاقة وفروع تقنية وعلمية تتعلق بها، أي العلوم التطبيقية أو العملية أو التقنية. ومع أنه يشير فحسب إلى العلوم الاجتماعية أو التاريخية أو الإدارية أو الفنية، إلا أنه لا يخوض في أي منها، أو فيما يدعى بالعلوم الإنسانية والآداب والفنون؛ أي في العلوم النظرية أو الحقول الإبداعية أو الثقافية أو ما يتعلق بها. وكثيراً ما يحدث في الأدب الذي يتناول البحث العلمي أن يطرح باحثون حقولاً معرفية معينة من زاوية اختصاصاتهم فيجعلونها في قلب العملية البحثية، ويهمشون اختصاصات أخرى، عن قصد أو غير قصد، لا يعرفون الكثير عن طبيعتها ووظائفها، أو يحاولون أحياناً وضع تحديدات تُدخل معارفهم ضمن الدائرة وتستبعد بشكل أو بآخر نشاطات أو عمليات أو حقولاً معرفية أخرى. إن الولوج إلى مناقشة هذه النقطة في سياق الموضوع الذي يطرحه مونتغمري سيدفعنا إلى النظر في وضع الإنجليزية بوصفها لغة عالمية في علاقتها بالعلوم النظرية أو الإنسانية، أو على وجه التحديد بالآداب. فإذا أنعمنا النظر من هذه الزاوية فيما سيحل بالآداب الراقية التي تُكتب بلغاتها القومية في معظم بلدان العالم أي ما يُطلق عليه الأدب العالمي، فقد لا تكون الرؤية واعدة كثيراً. إن هيمنة الإنجليزية على مجالات النشر العالمي الكثيرة وازدياد هيمنتها في قادمات الأيام، يعني أن حجم الترجمات في مختلف اللغات سيتناقص عموماً أمام الترجمات من

الإنجليزية وإليها. ومما يعنيه هذا ، أن أولئك الذين يكتبون بالإنجليزية ستسنح لهم الفرصة للوصول إلى جمهور عالمي وستتمتع أعمالهم بصفة الأعمال الكلاسيكية أكثر من غيرهم. والنتيجة المفيدة هنا : إن أولئك الذين يرغبون في الوصول إلى جمهور عالمي عليهم أن يكتبوا بالإنجليزية ، كما هي حال الباحثين في العلوم. بهذا المعنى ، سيغدو الأدب العالمي أدباً إنجليزياً أو مترجماً إلى الإنجليزية ، أو كما يصر بعض الباحثين المشتغلين في كتابات الحداثة أو دراسات ما بعد الاستعمار أن يطلقوا عليه ، الأدب بالإنجليزية أو الأدب الجديد ، تجنباً لتسميته بالأدب الإنجليزي أو الأمريكي ، والنتيجة لا تعدو أن تكون واحدة في معظم الحالات. وكثيراً ما رُفضت أعمال أدبية ممتازة مكتوبة بلغات غير الإنجليزية في أوساط بحثية أو أكاديمية وكان لا بدَّ أن تكون هذه الأعمال منشورة بالإنجليزية. إن القيام بذلك لن يكون إغناءً لهذا الأدب الذي كتب بالإنجليزية بقدر ما هو إفقار له. والأمر يشبه هنا كثيراً عملية العزف على وتيرة واحدة أو سماع موسيقا من نوع محدد كل الوقت. إن الأدب العالمي يشير إلى الأعمال الإبداعية أو التخييلية التي كتبت على الأغلب سابقاً أو أحياناً مؤخراً ، وتراكمت مع الأيام ثم أحرزت مكانتها بوصفها "عالمية" أو "كلاسيكية" بفضل الاصطفاء الزمني. وقد يؤدي التوجه المتسارع للقوى المتنافسة في سوق النشر العالمي نحو تفضيل ترجمة الأعمال ، نثراً كانت أم شعراً ، إلى لغات أخرى بغية القراءة أو السماع أو المشاهدة بعد تحويلها إلى أفلام ، إلى إحداث خلل واضح في كتابة الأدب العالمي وإنتاجه ، والذي يكون في معظم حالاته شديد الخصوصية وحينئذٍ لن تكون الحال أفضل. فما هو جيد بالنسبة إلى العلم ، قد لا يكون كذلك بالنسبة إلى الأدب أو الفن.

لعل اللغة في الأدب أكثر أهمية منها في العلم ، فهي هنا ليست بمجرد ناقل للمعلومات أو التجارب ، بل مصدراً أساسياً للمتعة. لذلك لا طائل من المُحاجَّة أن شيئاً ما سيتغيّر لو قام الكُتّاب كلهم بالكتابة بلغة واحدة ،

بالضبط مثل قولنا إننا لن نفقد شيئاً لو قام المؤلفون بالتأليف بموسيقا واحدة في إسهاماتهم كلها. تستطيع الترجمات التقريب بين الإيقاعات والأصوات والصور والتلميحات والعواطف والذكريات والأفكار، وهي تحتاج إلى مبدعين، ففي الأدب هذه الجوانب مهمة للغاية. وعلينا أن نأخذ بالحسبان أن الكُتّاب الكبار لا يكتبون في الأغلب الأعم إلا بلغة واحدة. وقلائل هم الكُتّاب الذين أسهموا في الأدب العالمي بأكثر من لغة. ولعل جبران خليل جبران وصامويل بيكيت وفلاديمير نابوكوف أمثلة بارزة محددة، وأحياناً يُذكر في هذا المضمار بشكل خاطئ جوزيف كونراد، لأن كونراد لم يكتب أدباً بالبولندية. وثمة كُتّاب استمروا بالكتابة في المنفى بلغتهم، نثراً وشعراً، مثل توماس مان وأدباء عرب في المهجر، الأول بالألمانية والآخرون بالعربية، حين غادروا إلى الولايات المتحدة. وقد نجحت أعمالهم جميعاً بالأصل وبعد الترجمة لأنهم يمثلون حالات نادرة. إن أسماء المؤلفين الذين أسهموا في الأدب العالمي بكتاباتهم بلغتين عبر التاريخ قليلة جداً. إضافة إلى ذلك، نلاحظ أن الأعمال المكتوبة بالإنجليزية أكثر حظاً في الترجمة إلى لغات أخرى. وربما حظيت بذلك أيضاً لأسباب اقتصادية، لأن الأعمال الأكثر مبيعاً بلغتها الأصل تغدو أكثر عرضة للترجمة. وبالنتيجة، تتركز الترجمات من اللغات الأصلية في لغات رئيسة. وبما أن الإنجليزية هي اللغة السائدة في صناعة النشر، وتتزايد نسبة الترجمات فيها بازدياد نسبة التعامل بها، فإن المؤلفين الذين يكتبون بالإنجليزية يحظون بفرص أفضل من أولئك الذين يكتبون بلغات أخرى. بناءً على ذلك، يصح القول: إنك إذا أردت الوصول إلى جمهور عالمي عليك أن تكتب أعمالك بالإنجليزية أو تعمل جاهداً على ترجمتها إلى هذه اللغة.

في الأدب، كما في العلم، إن الشخص الذي يكتب بلغة محلية قد تكون فرصته في النشر أكبر من الشخص الذي يكتب بلغة رئيسة، ولكن فرصته في الترجمة وفي الحصول على اعتراف دولي ستكون حتماً أقل

بكثير. والنتيجة ستكون كذلك في العلم أيضاً. إن أولئك الذين يسعون جاهدين لترك بصماتهم في حقولهم المعرفية يجب أن ينشروا بالإنجليزية. وسيكون الأشخاص الذين يتمسكون بلغتهم المحلية، من دون استخدام لغة أجنبية وفي المقدمة الإنجليزية، ضمن النظرة العالمية ذوي طموحات وأعمال أقل أهمية. كما يوجد ضغط مماثل من أجل النشر بالإنجليزية بالنسبة إلى أولئك الذين يشتغلون بالكتابات الإبداعية ويرغبون في الوصول إلى جمهور عالمي.

ومن المحتمل أن تؤدي هيمنة الإنجليزية إلى نضوب الإبداع في المحيط العالمي. فعلى أية حال، تُظهر بيّنات في مجال الكتابة الأدبية، أن الكتاب عموماً وحتى الموهوبين منهم بلغاتهم الوطنية لا يستطيعون التحول إلى الإنجليزية بمجرد توافر الرغبة أو الإرادة أو حتى الجهود الشخصية لتحقيق ذلك. فمن المعروف أن الإبداع يجري أساساً باللغة الأم، لذلك كان من شأن سيطرة الإنجليزية أن توهن دوافعهم ومحاولاتهم في ذلك الاتجاه وتؤثر في تركيز أهدافهم لإحراز التميّز. ولا يخفى حالياً أن ظروف النشر السهلة نسبياً المتوافرة في بلدانهم تتجه نحو النتيجة نفسها أيضاً. وهذا ما قد يُفضي إلى تقليص الإبداع في مجالات عالمية مختلفة. ومن جهة ثانية، قد يغدو الأدب مجالاً توجد فيه أفضل الأعمال باللغة الإنجليزية فحسب، وهذا من المخاطر التي تمليها هيمنتها على النتاج الأدبي عموماً. ففي هذه الحالة، قد يحيل هذا إنتاج الأعمال الإبداعية، بأشكالها كافة، في اللغات الأخرى، إلى مرتبة الأعمال المحلية بعد أن تكون هذه الكتابات قد حازت نجاحاً في بعض المجالات الأدبية أو الثقافية. وحيث إن المشكلة الناجمة، وهي خلافية بالطبع وقد يكون فيها آراء متباينة، تؤثر في عملية التواصل، تقريباً كما في العلم، فإن التوقعات المشابهة قد لا تكون مبشرة في حالة الأدب. وبالنظر إلى التطورات الحاصلة في الأجهزة الإلكترونية ووسائل الاتصالات التخاطبية خلال الثلاثين سنة المنصرمة، فإننا نلحظ بوضوح هيمنة الإنجليزية على

مجالات التسلية والتلقي الثقافي السمعي والبصري، وقد فاق انتشارها ميدان القراءة الاعتيادية وخاصة عالم الكتب. وقد تفصح المُحاجَّة حول انتشار الترجمات الأدبية وتحويلها إلى أفلام وتفسر أيضاً هذا التصاعد الكبير للغة الإنجليزية. وستكون النتيجة إيجابية فيما يتعلق بالتلفزيون، إلى حدٍ ما، وسلبية فيما يخص السينما. فعلى سبيل المثال، كثيراً ما تُصدَّر المسلسلات التلفزيونية الأمريكية خارج البلاد عندما يتلقاها الجمهور في الداخل وتحرز نجاحاً، وأحياناً تنتقل الأفلام التلفزيونية إلى جمهور ناطق بلغة أجنبية قبل أن تنجح في الأسواق المحلية الأمريكية، فقد أحرزت هوليوود مثل هذا الإنجاز السينمائي سابقاً في زمن الأفلام الصامتة.

لقد أصبحت الإنجليزية، شئنا أم أبينا، لغة الأدب العالمي والفن والترجمة والتعليم والسياحة والعلاقات الدولية ومختلف وجوه التواصل العالمي. وهي أسرع لغة من حيث النمو في العالم، مع أناس يتحدثونها أكثر من ذي قبل. إذ يوجد في العالم متحدثون غير أصليين أكثر من الناطقين بها أساساً، كما أن الاتصالات أو التعاملات التي تستخدم الإنجليزية وتجري بين خمسة أشخاص، أربعة منهم غير ناطقين بها أساساً. فعلى سبيل المثال، يتعلم أطفال المدارس في الهند والصين الإنجليزية بصورة مذهلة، وفي سن مبكرة، في ضوء تأكيد بلدانهم على أهميتها بوصفها مفتاحاً للولوج إلى عالم التجارة والاقتصاد والعمل. بناءً عليه، يتساءل البعض عن جدوى الاستمرار في ربط هذا التدويل اللغوي المتنامي بجزيرة صغيرة تقع في طرف أوروبا كانت يوماً تسيطر على معظم الأراضي المعمورة، وأن الوقت قد حان للتخلي عن اسم "إنجليزية". ومع تقدم الإنجليزية في إحراز مكانتها العالمية، راحوا يطلقون عليها أسماء مختلفة في السنوات الأخيرة: اللغة العالمية أو الدولية، اللغة المشتركة أو لغة التواصل الدولي، ولغة الكون أو الكوكب، واللغة المعيارية أو القياسية، واللغة الشاملة أو الشائعة، ولغة العلم أو التعليم، ولغة التخاطب أو الاتصال، ويمكن العثور على غيرها من التسميات في الأدب الصادر حول

هـذه اللغـة في الـدوريات والكتـب والمصـادر الأخـرى. وبالنسـبة إلينـا بوصـفنا عربـاً، لا يمكننـا أن نـدير ظهورنـا إلى قضـية العلـم الحـديث واسـتخدام الإنجليزيـة لغـة عالميـة، ولا بـد مـن العنايـة بهـا تعليميـاً بوصـفها اللغـة الأجنبيـة الأولى، مـن دون نسـيان اللغـات الأخـرى، كالفرنسـية والألمانيـة والإسـبانية والإيطاليـة والتركيـة وغيرهـا، وأخـذ حقـائق الترجمـة والتعريـب مـن العربيـة وإليها في هذه الحقبة بالحسبان. كما أن اعتماد العربية لغة للتعليم في المراحل كلها، وخاصة التعليم الجامعي، وأداة أساسية في البحث العلمـي أمـر حاسـم. باختصار، إن أبعاد القضية مهمة كلها ولا بد من إحداث تـوازن بـين أطرافهـا: العلـم واسـتخدام الإنجليزيـة بوصـفها لغـة مشـتركة، والبعـد التشـاركي في البحـث والإسـهام بـه، والترجمـة العلميـة وتعريـب المعرفـة، العربيـة لغـة للتعلـيم والبحـث، واللغة والثقافة بوصفها تجسيداً لكيان الأمة الحضاري. آملين نحـن العرب أن نولي هـذه القضـية مـا تسـتحقه مـن وقـت وجهـد ودعـم كـي تضـطلع بـدورهـا في عمليـة التطـور الحضـاري العـام. وتقـع المسـؤولية في ذلـك كلـه علـى الجهات الرسمية صاحبة القرار والمؤسسات العلمية والثقافية المعنيـة وكـل مـن يعـي أن اللغـة والبحـث العلمـي والثقافـة هـي حقـول خصـبة للحـوار والتشـارك والعمل بغية تحقيق التقدم المنشود.

نظرة عامة حول هيمنة اللغة الإنجليزية وتأثيراتها في العلم والثقافة:

لقد جلب استعمال الإنجليزية بوصفها لغة مقبولة للتواصل العلمـي للعلمـاء في المملكـة المتحـدة والولايـات المتحـدة وبلـدان أخـرى ناطقـة بالإنجليزيـة معـاً فوائد وأضراراً. ويطلق مونتغمري، بوصفه أحد الباحثين والاختصاصيين بعلـم طبقـات الأرض والترجمـة العلميـة، في كتابـه محاولـة للإشـارة إلى بعـض المشـكلات الكبيرة التي يواجهها العلماء الناطقون بالإنجليزية أصلاً. فحسـب رأيه يفرز الشعور بأسبقية الملكيـة لمستوى عـالٍ مـن الأداء بالإنجليزيـة شـعوراً بإحساس مزيف بالتفوق. إن الباحثين منهم الذين يحتاجون إلى تعلم لغـة أجنبيـة

من أجل نشر أعمالهم، يحصلون على وقت إضافي، ولكن في المقابل يفقدون القدرة على قراءة مقالات بلغات أخرى، بينما الاختصاصيون من بلدان أخرى يمكنهم في النهاية أن يكتبوا ويقرأوا بالإنجليزية، كما يحتفظون بإمكانية الوصول إلى المعلومات من خلال لغاتهم الخاصة. ويقوم أكاديميون من بلدان عدة مثل اليابان والصين وألمانيا بالتنافس مع الباحثين في العالم الأنجلو- أمريكي في ميدان النشر في مجلات بحثية مرموقة، ففي بلد مثل فرنسا، التي تشتهر بحرصها على الثقافة واللغة وحمايتها، فإن الإنجليزية تحرز مكانة جديدة في الجامعات الفرنسية ومقتنيات مكتباتها، كما تزداد نسبة الأساتذة الجامعيين الذين يستخدمون الإنجليزية في محاضراتهم وبحوثهم. لذلك كان على اللغات والمعارف المحلية أن تدفع ثمن استخدام الإنجليزية عبر عملية تدويل البحث العلمي والتعليم العالي.

ويجلب انتشار الإنجليزية اهتمامات ومشكلات متعددة، بما في ذلك مسائل انحسار لغات محلية والهيمنة الثقافية والنقد ما بعد الاستعماري. وبينما يكون من السهل تجاوز هكذا نقد من خلال المُحاجَّة أن الإنجليزية ضرورية حالياً من أجل الحركية الاجتماعية والازدهار الاقتصادي والتطوير التعليمي، تبقى هناك أسئلة مهمة غير مُجاب عنها فيما يخص التأثيرات الاجتماعية والثقافية للإنجليزية بوصفها لغة عالمية. ونستطيع القول صراحة إن مأساة حقيقية تحدث في مشكلة خسران التنوع اللغوي في العالم نتيجة لسيادة الإنجليزية، وذلك حين تتعرض لغات محلية لخطر الانقراض، ويعترف باحثون كثر بوجود هذه المشكلة، بما في ذلك مونتغمري، وثمة جهود تُبذل من أجل الحفاظ على لغات معينة في أمريكا اللاتينية وأفريقيا وأستراليا وأماكن أخرى من العالم. وهذا بالطبع لا يكفي، لأن توسع الإنجليزية المتزايد بوصفها معياراً دولياً يهدد أشياء كثيرة تتجاوز اللغات أيضاً. في ضوء ذلك، قد ينشأ شعور بالأسى من جراء توارد خواطر لدى الناطقين بالإنجليزية بأنهم قد يكونوا الجيل الأخير الذي يمكنه التطلع إلى السفر إلى بلد أجنبي لا

يتحدث فيه أحد الإنجليزية بغية الاطلاع والاستكشاف والحديث وتناول الطعام والسؤال عن الاتجاهات للوصول إلى مكان محدد.

من المعروف أن الحياة والحركة في العلم هما أسهل بالنسبة إلى المتحدث الأصلي للغة الإنجليزية، وسيبدو الأمر جلياً حين يعمل مع باحثين غير ناطقين بالإنجليزية أساساً، لكن المعوقات الإضافية سرعان ما تظهر من جراء ذلك العمل والبحث عن السبيل الذي يجب أن يُتّبع للتغلب عليها، وبعدها يشعر فجأة كم هو محظوظ كونه ناطقاً أصلياً بالإنجليزية، لأن ذلك يجنبه المشكلات التي يقع بها أولئك الباحثون حين يشتغلون من خلال لغة أجنبية. إذ إن تعلم القراءة والكتابة العلمية بالنسبة إليه بلغته الإنجليزية الأم ليست أمراً سهلاً، فكيف سيكون الأمر لو كان عليه أن يتقن أو يشتغل بعلم ما مستعملاً لغة أخرى؟

وفي الحقيقة، إن ثمة جوانب غير بادية للعيان للسيطرة العالمية للغة الإنجليزية تؤثر في المعرفة والإبداع عموماً، والعلم خصوصاً، والتخطيط اللغوي وأخيراً الفكر الإنساني. إن اقتحام الإنجليزية الواسع لبقية العالم، بالإضافة إلى احتمال رؤيته إمبريالية لغوية تمارس على نطاق عالمي، يُعدُّ شكلاً من أشكال الهيمنة الثقافية والمعرفية ويمكن التلميح إلى تلك الجوانب ولو بصورة موجزة: أولاً، يمكن لسيطرة اللغة الإنجليزية أن تفاقم الوضع وتخلق نوعاً من المظالم بين الأفراد والمؤسسات والمنظمات؛ إذ توجد مشكلات بين أولئك الذين يملكون استخدام خبرات ناطقة بالإنجليزية، ومترجمين ومحررين وطواقم وظيفية وعاملين مختلفين وإرسالهم للتدرب في الخارج، وبين غيرهم ممن لا يملكون ذلك. ويؤدي ذلك في الميدان العلمي إلى انحياز أو تحامل في النشر بفضل الأعمال المنبثقة من تلك المؤسسات المتميزة والقادرة مالياً على تلك الواردة من غيرها. ثانياً، أصبح الواقع يفرض على العلماء والأكاديميين أن ينخرطوا في لعبة النشر في الدوريات العلمية الدولية من أجل العثور على وظيفة ذات طابع علمي ويشقون طريقهم صعوداً في سلم

الرواتب، ويثبتون مقدرتهم العلمية أمام الممولين والمؤسسات ذات الشأن. وبالنتيجة، قد لا تحظى أفضل الأبحاث التي تُنجز بلغة محلية بفرصة للنشر بالتنافس ولو مع بحث عادي كُتب بالإنجليزية. وهذا يفضي إلى صعوبة في معرفة ما يُكتب باللغات المحلية وفي النفاذ إلى الخطط الوطنية أو التشارك معها، وأن على العلماء في البلدان غير الناطقة بالإنجليزية الذين تشتهر أعمالهم محلياً أن يسعوا جاهدين وبشق الأنفس لتقديم أعمالهم لجعلها معروفة. ثالثاً، إن مؤسسات التعليم العالي في البلدان غير الناطقة بالإنجليزية تقدم على نحوٍ متزايد مقررات عامة وتخصصية بالإنجليزية في مرحلتي ما قبل التخرج والدراسات العليا. ويحدث هذا على نحو كبير بفعل الاقتصاد العولمي للتعليم العالي. فقد راحت الجامعات تعمل على رفع مستوى وارداتها المالية من خلال جلب طلاب أجانب لتعلم الإنجليزية أو لتلقي معارف بالإنجليزية. كما يعني هذا أن الأساتذة سيقومون بتصميم مقررات وتدريسها بلغة هي ليست لغتهم أساساً وسيتلقاها طلبة غير ناطقين بالإنجليزية أصلاً. ومما يعنيه هذا أيضاً أن ثمة تضمينات تتعلق بنوعية التدريس والمنهاج ومستوى التحصيل تحتاج إلى مسوّغات ويجب الخوض في مناقشتها على نحو مفصل. رابعاً، إن اللغة والثقافة في أي مجتمع مرتبطتان على نحو وثيق، وعليه فإن هيمنة الإنجليزية قد يكون لها نتائج مؤثرة ثقافياً ولغوياً فتتسرب إلى الممارسات الاجتماعية الأوسع. بإيجاز، تعني هيمنة الإنجليزية هنا أن القيم الثقافية للناس غير الناطقين بالإنجليزية ستتعرض للانزياح لمصلحة المتحدثين بالإنجليزية أساساً. خامساً، ثمة قلق حول إمكانية الهيمنة المعرفية الناشئة من فرض اللغة الإنجليزية في التعليم. فمن المعروف أن الطفل يتعلم في بلده لغته الأم بعد توافر الملكة اللغوية أو الاستعداد النظري أو اكتسابها، ويشمل ذلك التكوين الجسدي المتمثل في جهاز النطق وسلامته والاستعداد العقلي الذي يتمكن به الدماغ من تأدية وظيفته. ويظل هذا الطفل قادراً على تعلم لغات أخرى قليلاً أو كثيراً. وتبدي بعض الأُسر رغبتها في أولوية تعليم أبنائها لغة أجنبية، وبخاصة

الإنجليزية، بدعوى تأمين مستقبل أفضل لهم. وبما أن اللغة الأم تمتلك التأثير الأكبر في تلقي المعارف في المراحل الأولى من التعليم، فإن إقحام الإنجليزية، أو أية لغة أخرى أجنبية، في مراحل التعليم الأولى وعلى نحو شامل سيجعل اللغة الأم تتأثر بطرائق تفكير جديدة، وستُوجد ثنائية لغوية تنعكس في السلوك وطرائق التعبير. وبكونها عملية معرفية، فإن اللغة الأجنبية ستؤثر في طريقة الربط بين الأفكار في ذهن الشخص، وتؤثر في عملية البناء العلمية وإنتاج المعرفة. فهذا الجانب قد لا يجعل الإنجليزية بوصفها لغة أجنبية أمراً محبذاً وأن تكون اللغة الوحيدة في التعليم والعلم. ولعل ذلك يفرض تقييدات كبيرة على القدرات اللامحدودة للبشر، ومن المحتمل أن ينظر البعض إلى ذلك بوصفه خطوة إلى الوراء. سادساً، بإمكان الناطق الأصلي باللغة الإنجليزية أن يشعر بالرضا والارتياح حيال هيمنة لغته، بيد أن ذلك لا يلغي شعوره بأن لغته أصبحت لا شيء أكثر من أداة نفعية لأداء وظيفة الاتصال الأساسية فحسب، أي أنها وسيلة ليس إلا للحصول على المعاني من الآخرين على نطاق واسع لتحقيق التواصل العالمي. ولكن حينئذٍ، عليه أن يستكين وألا يشعر بالقلق حيال حاجته هو نفسه إلى تعلم لغة أخرى.

وثمة نقطة إضافية في أنه قد تتوافر مُسوّغات حين يشعر الناطق الأصلي بالخوف حيال ذلك الخليط العالمي الحاصل بهذه اللغة. إن النعمة التي يشعر بها هذا الناطق بالمقارنة مع الناطقين غير الأصليين باللغة الإنجليزية قد تؤدي به إلى الشعور بأن هذه اللغة ستتحرَّف، وتُلوى بقوة ومن ثمَّ تنحني تحت وطأة محاولات أولئك الذين يحاولون تعلمها واستعمالها. وتحتوي القصص التي أوردها مونتغمري على شيء من هذا الشعور. كما أن مونتغمري يتحدث عن تطور الإنجليزية إلى إنجليزيات، بمعنى أن هناك واقعياً لغات إنجليزية عدة وليس واحدة فقط. إذ يمكن الحديث تماماً عن الأستراليين الذين لا يتحدثون أو يكتبون الإنجليزية التي نجدها في المملكة المتحدة أو الولايات المتحدة أو

الهند أو الصين. إنهم يستخدمون ما يمكن تسميته عملياً الإنجليزية الأسترالية القياسية والتي تختلف عن الإنجليزية السائدة بصورة أكبر. إضافة إلى ذلك تتوافر هناك تمازجات وتداخلات ولهجات ورطانات بين الإنجليزيات: فعلى سبيل المثال، هناك المتحدرون من نزلاء بعض الولايات في أمريكا من الفرنسيين أو الإسبان الأوائل الذين راحوا يتحدثون الإنجليزية فيما بعد وظلوا يحتفظون بشيء من لغتهم وثقافتهم الأصلية أو زنوج يتكلمون بلهجة من لهجات الفرنسية أو الإسبانية ثم تحدثوا الإنجليزية. ففي الوقت الذي تصبح فيه الإنجليزية لغة التدويل، تزدهر الإنجليزيات في أجزاء متعددة من العالم وتتوطن فيها.

إن نظرة من زاوية ثقافية – اجتماعية عليها أن تأخذ بالحسبان تأثيرات اللهجات المحلية والمعايير والأعراف الوطنية، والألفاظ العامية، والتهجئة المختلفة، واستخدام تقنيات الاتصال المختلفة مثل الهواتف النقالة وإرسال رسائل نصية عبرها، والمراسلات عبر وسائل الاتصال الإلكترونية، بالإضافة إلى أن استخدام الإنجليزية في أي مكان يعتمد على السياقات والجمهور المتلقي والأهداف التي تستخدم من أجلها اللغة. ومن المعروف أن الإنجليزية المنطوقة تختلف عن الإنجليزية المكتوبة، إذ إن هناك طرقاً مختلفة في استخدامها منطوقة ومكتوبة. وفي الكتابة تعتمد الإنجليزية على شكليات قواعدية كتابية، كما تتغير أساليب التهجئة الكتابية. والقواعد والألفاظ حسب الكاتب والقارئ والمستوى والهدف. وتُعدُّ الإنجليزية مصدراً مفتوحاً للغة، تظهر فيها أشكال من التهجين في أرجاء مختلفة من العالم بقدر ما يقوم أناس مختلفو اللغات والثقافات بمزج إنجليزيتهم بلغاتهم وثقافاتهم.

إن تعلم اللغات الأجنبية بالنسبة إلينا وإلى غيرنا، وعلى رأسها الإنجليزية، حسبما هو مناسب لكل جماعة هو أمر مطلوب بل هو واجب من أجل اللحاق بالركب العلمي العالمي. إذ يمكننا عبر ذلك التعلم الاطلاع على أهم

الإنجازات العلمية المفيدة ونقلها لغوياً ومعرفياً. كما أن التواصل المنفتح على العالم بصورة متزنة لا يشكل أي عائق أمام الباحثين الذين يستخدمون لغتهم القومية في عملهم العلمي، فالتواصل ليس لغة مؤثرة على نحو بالغ، فنحن نستطيع استخدام الإنجليزية ضمن خطط وطنية واعية من دون أية مخاوف، فإن ذلك لن يعني حينئذٍ أن الإنجليزية ستؤثر في مكانة اللغة الأم أو أن العمليات الفكرية ستُفرض على الناس وتتعرض لقيمهم الثقافية عبر اللغة. إن تعميم مقررات جامعية وتدريسها حصراً بالإنجليزية، وإهمال اللغة القومية على هذا الصعيد، وإجبار العلماء والباحثين والطلبة الجامعيين على تعلم الإنجليزية والكتابة بها، يعني بالتأكيد وضع تقييدات على الوصول إلى المعرفة إلا من خلال لغة واحدة فحسب. إن تأثير هذا الفرض على المعرفة الواجب اكتسابها بالغ الأهمية، لأنه يحدّ من قدرة الناس على التعامل مع المعلومات وتحويلها إلى معرفة ومن ثَمَّ القيام بإنتاج معرفة بأفكار جديدة. لقد كان تعلم اللغات الأجنبية، وفي مقدمتها الإنجليزية، وتعليمها والاهتمام بالترجمة والتعريب من المصادر الأساسية لتنمية اللغة العربية ولفتح بوابات الاتصال مع العالم، كما أن توفير مهارات لغوية بهدف استخدامها أدوات للتواصل العلمي والسعي إلى تحقيق الأهداف الشخصية والاجتماعية والقومية في البحث والإنتاج والإبداع والتطوير، سيفضي إلى تحقيق استقلال ثقافي وتميز علمي، وإحراز مكانة حضارية متقدمة. وسيؤدي أيضاً إلى ترسيخ الشعور بضرورة البحث عن المصادر التي تحرك عملية التواصل وتمدّها بأسباب البقاء والنماء، ومن بينها تعلم اللغات الأجنبية، وفي مقدمتها الإنجليزية، موضوع كتابنا الحالي.

ختاماً، قدمت فيما سبق أفكاراً وتعليقات عامة تهدف إلى إلقاء شيء من الضوء على جوانب من القضايا المثارة في الكتاب، وتشجيع القارئ الكريم على إبداء الرأي والإضافة أو التعديل، فقد يجد بعضها مقبولاً

وبعضها الآخر غير مقبول. ولم أتدخل كثيراً في تفنيد أفكار الكتاب أو مساندتها، بل حاولت قدر الإمكان العرض والتعليق متوخياً الموضوعية، ظناً مني أنها ستحظى بالتقويم المناسب من خلال القراءة المتفحصة. لذلك لا أدعي لما عرضت من أفكار ولترجمة الكتاب الكمال، ولا أصف أيّاً منها بالتأبي على النقد والمناقشة. وحاولت في ترجمتي الالتصاق بالنص الأصل ما أمكن، ولم أجتهد إلا في مواضع قليلة، وحين اجتهدت توخيت الأمانة والدقة بحيث لا يحدث أي خلل في المعنى، كما سعيت إلى الحفاظ على أسلوب المؤلف في الكتابة العلمية واضعاً نصب عيني الوضوح في نقل المعاني والمصطلحات. على أية حال، تبقى الترجمة من مسؤوليتي الخاصة في النهاية، ولعلّي فيما قدمت من ترجمة أن أصل إلى نفع الزملاء الأكاديميين والباحثين والطلبة الجامعيين والقراء الكرام عموماً، فتلك هي الغاية أولاً وأخيراً.

مقابلة صحفية مع الروائي البرتغالي، الحائز على جائزة نوبل للآداب، خوسيه ساراماغو

عن مجلة باريس إنترفيو ــ العدد 155

أجرت المقابلة الصحفية: دونزلينا باروسو

ت: حسام الدين خضور
مراجعة: توفيق الأسدي

في 8 تشرين الأول عام 1998، بعد سنوات عديدة على القائمة القصيرة غير الرسمية، مُنِح خوسيه ساراماغو جائزة نوبل في الأدب ـ الكاتب البرتغالي الأول الذي يحظى بهذه الجائزة. قال رداً على سؤال عما يفكر عندما استلم الجائزة: " لن أقوم بأعباء واجبات جائزة نوبل كما تفعل الفائزة بمسابقة الجمال، التي عليها أن تسعى إلى لفت الأنظار في كل مكان... لا أطمح إلى هذا النوع من العروش، ولا أستطيع أن أكسب ذلك، طبعاً."

ولد خوسيه ساراماغو في عام 1922 لأسرة متواضعة من العمال الزراعيين في منطقة ريباتيخو في وسط البرتغال. وقد انتقلت أسرته إلى لشبونة عندما كان في الثانية من عمره، حيث عمل أبوه شرطياً. في سنوات مراهقته، اضطرته الصعوبات الاقتصادية للانتقال من المدرسة الثانوية العامة إلى مدرسة مهنية - سيعمل لاحقاً في وظائف مختلفة، بما فيها عمله ميكانيكياً، قبل أن يتفرغ للكتابة كلية.

في عام 1947، في عمر الرابعة والعشرين، نشر ساراماغو روايته الأولى، ***أرض الخطيئة***، التي كان عنوانها الأصلي، ***الأرملة***، وقد أعاد الناشر تسميتها بأمل أن يبيع عنوانها الأقل احتشاماً مزيداً من النسخ. (علق ساراماغو لاحقاً أنه في تلك السن لم يكن يعرف شيئاً عن الأرامل أو الخطيئة.) ولم ينشر ثانية لتسعة عشر عاماً. في عام 1966 ظهرت مجموعة قصائده الأولى بعنوان، ***القصائد المحتملة***، وفي عام 1977 نشر روايته الثانية بعنوان، ***دليل الرسم وفن الخط***. خلال الستينيات والسبعينيات كان أيضاً نشيطاً في الصحافة، حيث عمل مديراً مساعداً في صحيفة **دياريو دي نوتيسياس** لوقت قصير؛ وخلال الأوقات العجفاء، اعتمد على الترجمة عن الفرنسية لتأمين نفقات العيش. انضم إلى الحزب الشيوعي البرتغالي في عام 1969، وظل عضواً ملتزماً فيه ـ كتابته مرتبطة على نحو لا ينفصم بالنقد الاجتماعي والسياسات الاجتماعية.

مع نشر روايته ***نشأ من الأرض*** عام 1980، التي كتبت في أعقاب **الثورة القرنفلية** عام 1974، رسخ ساراماغو صوته أخيراً كروائي. هي قصة ثلاثة أجيال من العمال الزراعيين من منطقة ألينتيخو في البرتغال، تلقت اهتماماً واسعاً بالإضافة إلى جائزة مدينة لشبونة. أما نشر ***بلتسار و بليموندا*** في عام 1982 فأطلق نجاحه المهني عالمياً ـ شهد عام 1987 ظهور أول رواية له في الولايات المتحدة. وروايته التالية ***سنة وفاة ريكاردو ريس*** حظيت بجائزة نادي القلم البرتغالي وجائزة بريطانيا المخصصة للقصة الأجنبية المستقلة. واستمر

نجاحه مع روايته ***طوف الحجر***، وهي نقد فانتازي لصراع أوروبا من أجل تأكيد هويتها الأوروبية، في حين أن شبه الجزيرة الإيبيرية تنفصل عن أوروبا وتبحر جنوب الأطلسي في البحث عن جذورها الأمريكية اللاتينية والأفريقية. وظهرت في عام 1989 روايته، ***تاريخ حصار لشبونة***. اعترف ساراماغو في مادة ظهرت حديثاً أنه يوجد منه الكثير في بطل تلك الرواية، ريموندو دي سيلفا، مصحح لغوي انعزالي في أواسط العمر يقع في حب رئيسته في العمل، وهي محررة شابة فاتنة تنقذه من فتوره العاطفي. الرواية مكرسة لزوجته (مثل كل أعماله اللاحقة)، الصحفية الإسبانية بيلار دل ريو، التي تزوجها عام 1988.

في عام 1991 نشر ساراماغو رواية ***الإنجيل وفقاً ليسوع المسيح***، التي حظيت بجائزة جمعية الكتاب البرتغاليين وترشيحاً لمسابقة أريوستو الأدبية في الاتحاد الأوروبي. لكن الحكومة البرتغالية منعت الكتاب من المنافسة خاضعة لعناصرها المحافظة وضغط من الكنيسة الكاثوليكية. قال ساراماغو متذمراً، "ليس مبرراً البتة أن يقع شيء من هذا القبيل ضد ديمقراطية في موضعها الصحيح تماماً في البرتغال. هل هناك حكومة يمكنها أن تبرر فعلاً همجياً مثل هذا؟ كان ذلك مؤلماً جداً بالنسبة لي."

سريعاً بعد هذا الخلاف، غادر ساراماغو وزوجته لشبونة، حيث عاش معظم حياته، وانتقلا إلى جزيرة لانزاروتي في جزر الكناري الإسبانية، حيث عاش مع زوجته وثلاثة كلاب ـ كلب من نوع ترير واثنان من نوع بودل من الحجم الوسط، كامو وبيب وغريتا ـ في منزل بنياه بجانب منزل أخت زوجته. منذ انتقاله إلى هناك، نشر ساراماغو روايتين: "***العمى***" قصة رمزية رهيبة عن حماقة إنسان العصر الحديث وقدرته على أن يسبب الأذى لأخيه الإنسان، و"***كل الأسماء***" بالإضافة إلى خمسة مجلدات ليومياته في لانزاروتي.

جرت هذه المقابلة في عصر يوم مشمس في آذار عام 1997، في بيته، في لانزاروتي (كان على وشك أن يغدو ابناً للجزيرة بالتبني) قدمت زوجته جولة

سـريعة في البيـت، بمـا في ذلـك مكتبـه: غرفـة مسـتطيلة منظمـة محاطـة بالكتب، بمكتب مـع حاسـوبه، الـذي قـال عنـه "إنـه آلـة ممتـازة" في الوسـط. مكتب أكبر ـ ذو جدار من النوافذ تطل على مشـهد لـ بويرتـو دل كـارمن، وجزيـرة فويرتـا فنتـورا القريبـة، والشـاطئ وسمـاء لانزاروتـي ذات اللـون الأزرق المعدني ـ بني في الطابق الثاني. كان هذا الحوار يُقاطَع أحياناً بأصوات البنـاء ونباح الكلاب التي جرت بيلار حولها متشـابكة في قيودهـا. اتسـمت المناقشـة بحس الفكاهـة الحـاد لـدى سـاراماغو بالإضـافة إلى جهـده لوضـع ضـيفه في وضع مريح ـ إذ كان يخاطبني بعبارة عزيزتي مـن حـين إلى آخـر، وكـثيراً مـا طمأنني ونحن نتحدث.

دونزلينا باروسو

هل تفتقد لشبونة؟

خوسيه ساراماغو

الأمر ليس بالضبط افتقاد لشبونة أو عدم افتقادها. إذا كـان في الحقيقـة افتقـاداً، كمـا قـال الشـاعر، هـو تلـك العاطفـة ـ تلـك القشـعريرة في العمـود الفقري ـ فالحقيقة أنا لا أشعر بتلك القشعريرة في عمودي الفقري.

أفكـر بهـا فعـلاً. لـدينا أصـدقاء كـثر هنـاك. نـذهب مـن حـين إلى آخـر لزيـارتهم، لكـن الإحسـاس الـذي لـديّ في لشـبونة الآن هـو أنـني لا أعـرف أيـن يجـب أن أذهـب ـ لا أعـرف كيـف يجـب أن أعـيش في لشـبونة في الوقـت الحاضر. عندما أكون هنـاك لعدة أيام، أو لأسبوع أو اثنين، طبعـاً أعـود إلى عاداتي القديمة. لكنني دائماً أفكر بالعودة إلى هنا بأسـرع مـا يمكـن. أحـب هذا المكان والناس هنا. أعيش براحة هنا. لا أفكر أنني سأغادر أبداً. حسن؛ سـأرحل بعـد كـل شـيء، نحـن جميعـاً سـنرحل يومـاً مـا، لكـنني لـن أرحـل بإرادتي.

دونزلينا باروسو

عندما انتقلت إلى لانزاروتي، بعيداً من البيئة التي عشت فيها وكتبت فيها لسنين كثيرة، هل عودت نفسك سريعاً على هذا المكان، أو هل افتقدت مكان عملك السابق؟

ساراماغو

تكيفت بسهولة. أعتقد شخصياً أنني شخص من النوع الذي لا يعقد حياته. لقد عشت حياتي دائماً من دون أن أمسرح الأشياء، سواء الأشياء الجيدة أو السيئة التي حدثت لي. إنني ببساطة أعيش تلك اللحظات. طبعاً، إذا شعرت بالأسى، أشعر بذلك، لكنني لا... دعني أقل ذلك بطريقة أخرى: لا أبحث عن طرق مثيرة للاهتمام. أنا الآن أكتب كتاباً. سيكون أكثر إثارة بالنسبة لي أن أخبرك عن العذاب الذي أعانيه، وعن صعوبة بناء الشخصيات، والفوارق الدقيقة في السرد المعقد. ما أعنيه هو أنني أعمل ما يجب أن أفعل بشكل طبيعي قدر المستطاع. بالنسبة لي، الكتابة وظيفة. لا أفصل العمل عن فعل الكتابة مثل شيئين لا علاقة لأحدهما بالآخر. إنني أرتب الكلمات واحدة بعد أخرى، أو واحدة أمام أخرى، لأروي قصة، لأقول شيئاً أعتبره مهماً أو، على الأقل، مفيداً لي. الأمر لا شيء أكثر من هذا. أعتبر أن هذه هي وظيفتي.

دونزلينا باروسو

كيف تعمل؟ هل تكتب كل يوم؟

ساراماغو

عندما أكون مشغولاً بعمل يتطلب الاستمرارية، رواية، على سبيل المثال، أكتب كل يوم. طبعاً، أنا أخضع لكل أنواع المقاطعات في البيت، والمقاطعات بسبب السفر، لكن ما عدا ذلك، أنا مواظب، ومنضبط جداً. لا

أجبر نفسي على العمل عدداً من الساعات كل يوم، لكنني أحتاج إلى كمية محددة من العمل المكتوب كل يوم، التي عادة توازي صفحتين. في هذا الصباح كتبت صفحتين في رواية جديدة، وغداً سأكتب أخريين. قد تظنين أن كتابة صفحتين ليس كثيراً، لكن هناك أشياء أخرى يجب أن أنجزها ــ كتابة نصوص أخرى، الإجابة على رسائل، من جهة أخرى، صفحتان في اليوم تساويان نحو ثمانمائة صفحة في السنة.

في النهاية، أنا عادي جداً. ليس لدي عادات غريبة. أنا لا أمسرح، وفوق كل شيء، أنا لا أصور فعل كتابتي بطريقة رومانسية. أنا لا أتحدث عن الكرب الذي أعانيه من الإبداع، ليس لدي خوف من الصفحة البيضاء وإحباط الكاتب، وكل تلك الأشياء التي نسمعها عن الكتّاب. ليس لدي أي من تلك المشكلات؛ لكن لدي مشكلات مثل أي شخص آخر يعمل في أي نوع آخر من العمل. أحياناً لا تأتي الأشياء كما أريدها، أو لا تأتي على الإطلاق. وعندما لا تأتي الأشياء كما أرغب أذعن لقبولها كما هي.

دونزلينا باروسو

هل تؤلف بشكل مباشر على حاسوبك؟

ساراماغو

نعم؛ أفعل. الكتاب الأخير الذي كتبته على آلة كاتبة تقليدية كان ***تاريخ حصار لشبونة***. في الحقيقة ليس لديّ صعوبة في التكيّف مع لوحة المفاتيح على الإطلاق. خلافاً لما يقال كثيراً بشأن التسوية بين أسلوب الكاتب والكومبيوتر. لا أظن ذلك أنه تخلٍّ عن أي شيء، وأقل من ذلك كثيراً، إذا استُخدِم كما أستخدمه كآلة كاتبة. ما أفعله على الكومبيوتر هو تماماً ما سأفعله على الآلة الكاتبة لو كنت ما أزال أمتلكها. الفارق الوحيد هو أنه أنظف وأريح وأسرع. كل شيء أفضل. ليس للكومبيوتر أية

تأثيرات سيئة في كتابتي. ذلك مثل القول إن التحول من الكتابة باليد إلى الكتابة على الآلة الكاتبة سيسبب تغيراً في الأسلوب أيضاً. لا أعتقد أن تلك هي المشكلة: إذا كان لدى الشخص أسلوبه الخاص ومفرداته الخاصة، كيف يمكن لعمل على الكومبيوتر أن يغير تلك الأشياء؟

في كل حال، سأستمر بأن يكون لدي علاقة قوية ـ وذلك طبيعي أنه ينبغي أن يكون لديَّ ـ مع الورق والصفحة المكتوبة. دائماً أطبع كل صفحة أنهيها. من دون صفحة مطبوعة أشعر...

دونزلينا باروسو

تحتاج إلى دليل ملموس

ساراماغو

نعم، ذلك هو.

دونزلينا باروسو

بعد أن تنهي تينك الصفحتين في اليوم، هل تقوم بعدئذٍ بتعديلات على نصك؟

ساراماغو

حالما أصل إلى نهاية عمل ما، أعيد قراءة النص كله. عادة في تلك المرحلة تكون هناك بعض التغييرات ـ تغييرات طفيفة تتعلق بتفاصيل محددة أو بالأسلوب، أو تغييرات لجعل النص أكثر دقة ـ لكن ليس تغييرات كبيرة على الإطلاق. نحو تسعين بالمائة من عملي هو في كتابتي الأولى التي أدونها، وذلك يبقى كما هو، لا أعمل ما يفعله بعض الكتاب ـ أي، أكتب خلاصة قصة من عشرين صفحة، التي تُطوَّر بعدئذٍ إلى ثمانين صفحة ومن ثم إلى

مائتين وخمسين صفحة. لا أفعل ذلك. كتبي تبدأ كتباً وتنمو من هناك. الآن في هذه اللحظة لديّ مائة واثنتان وثلاثون صفحة من رواية جديدة لن أحاول أن أطورها إلى مائة وثمانين صفحة: إنها ما هي. يمكن أن توجد تغييرات ضمن هذه الصفحات، لكنها ليست من نوع التغييرات التي ستكون مطلوبة إذا كنت أعمل على مسودة أولى لشيء سيأخذ في النهاية شكلاً آخر، إما في الطول أو المحتوى. التغييرات التي تطرأ هي تلك المطلوبة للتحسين، لا شيء أكثر.

دونزلينا باروسو

إذن أنت تبدأ الكتابة بفكرة ملموسة

ساراماغو

نعم، لدي فكرة واضحة عن المكان الذي أريد الذهاب إليه والمكان الذي أحتاج الذهاب إليه لأصل إلى تلك النقطة؛ لكن ذلك ليس خطة صارمة على الإطلاق. في النهاية أريد أن أقول ما أريد، لكن ثمة مرونة ضمن ذلك الهدف. غالباً ما أستخدم هذه المقارنة لإيضاح ما أعني: أعرف أنني أريد أن أسافر من لشبونة إلى بورتو. لكنني لا أعرف إذا كانت الرحلة ستكون في خط مستقيم. يمكنني حتى أن أمر عبر كاستيلو برانكو، الأمر الذي يبدو سخيفاً لأن كاستيلو برانكو في الجزء الداخلي من البلد ـ عند الحدود الاسبانية تقريباً ـ في حين أن لشبونة وبورتو تقعان على ساحل الأطلسي.

ما أعنيه هو أن الخط الذي أسافر فيه من مكان إلى آخر هو دائماً متعرج غير مباشر لأنه يجب أن يرافق تطوير القصة، التي قد تتطلب شيئاً هنا أو هناك، لم تكن ثمة حاجة إليه في السابق. يجب أن يكون السرد منتبهاً لحاجات اللحظة الخاصة، التي هي، لنقل، لا شيء محدد مسبقاً. لو كانت القصة محددة مسبقاً ـ حتى لو كان ذلك ممكناً ـ من البداية إلى آخر

تفصيل يجب أن يُكتَب ـ عندئذٍ سيفشل العمل فشلاً ذريعاً. سيكون على الكتاب أن يوجد قبل أن يكون موجوداً. الكتاب يُخلَق خلقاً. إذا كان عليّ أن أجبر كتاباً على الوجود قبل أن يُخلَق، أكون عندئذٍ كمن يفعل شيئاً يتعارض مع طبيعة تطور القصة التي تروى.

دونزلينا باروسو

هل كتبت دائماً بهذه الطريقة؟

ساراماغو

دائماً. لم يكن لدي طريقة أخرى للكتابة قط. أظن أن هذه الطريقة في الكتابة سمحت لي ـ لست متأكداً مما سيقوله الآخرون ـ أن أبدع أعمالاً تمتلك بنية صلبة. في كتبي كل لحظة تمر تأخذ بالحسبان ما سبق أن حدث. تماماً مثل شخص يبني عليه أن يوازن كل عنصر في مواجهة آخر ليمنع الكل من الانهيار، هكذا أيضاً هو الكتاب في تطوره ـ يبحث عن منطقه الخاص، ليست البنية التي سبق تحديدها.

دونزلينا باروسو

ماذا عن شخصياتك؟ هل تدهشك شخصياتك دائماً؟

ساراماغو

لا أؤمن بفكرة أن بعض الشخصيات تحيا حياتها الخاصة والمؤلف يتبعها. على المؤلف أن يكون حذراً ألا يقسر الشخصية على أن تفعل شيئاً يذهب ضد منطق الشخصية، لكن الشخصية لا تملك استقلالها. الشخصية أسيرة في يد المؤلف، في يدي، لكنها تقع أسيرة بطريقة لا تعرف فيها أنها أسيرة. الشخصيات مربوطة بالخيوط، لكن الخيوط رخوة. الشخصيات تتمتع

بوهم الحرية والاستقلال، لكنها لا تستطيع أن تذهب إلى مكان لا أريد لها أن تذهب إليه. عندما يحدث ذلك، على المؤلف أن يشدّ الخيوط ويقول لها، أنا المسؤول هنا.

يتعذر فصل القصة عن الشخصيات التي تظهر فيها. توجد الشخصيات لتخدم البنية التي يريد المؤلف أن يبدعها. عندما أقدم شخصية أعرف أنني أحتاج إلى تلك الشخصية وماذا أريد منها؛ لكن الشخصية لم تُطوَّر بعد ـ إنها تتطور. أنا من يطور تلك الشخصية، لكن في معنى ما هي نوع من بناء الذات في تلك الشخصية، التي أرافقها. أي، لا أستطيع أن أطور الشخصية ضد ذاتها. يجب أن أحترم الشخصية أو ستبدأ بفعل أشياء ليست قادرة على فعلها. على سبيل المثال، لا أستطيع أن أجعل شخصية ترتكب جريمة إذا لم يقع ذلك ضمن منطق تلك الشخصية ـ من دون ذلك الدافع، الذي هو ضروري لتسويغ الفعل للقارئ، ما كان للشخصية أن تعني شيئاً.

سأقدم لك مثالاً، **بلتسار وبليمندا** هي قصة حب. وفي الواقع، إذا أمكنني أن أقول ذلك، إنها قصة حب جميلة. لكنني لم أدرك إلا في نهاية الكتاب أنني كتبت قصة حب من دون كلمات الحب. لا بلتسار ولا بليمندا يتبادلان أياً من تلك الكلمات، التي نعدّها كلمات حب. قد يظن القارئ أن هذا مخطط، لكن الأمر لم يُخطَّط. كنت أنا الأول الذي يفاجأ. فكرت، كيف يمكن أن يحدث هذا؟ لقد كتبت قصة حب من دون كلمة حب واحدة في الحوار.

والآن دعنا نتخيل أنه في وقت ما في المستقبل، في إعادة طبعة ما؛ كان علي أن أذعن لنزوة ما لأعدل الحوار بين الاثنين وأُدخِل عدة كلمات هنا وهناك ـ ذلك سيزيف تماماً هاتين الشخصيتين. أظن أن القارئ، حتى من دون أن يعرف الكتاب في شكله الحالي، سيلاحظ أن شيئاً بشأن هذا لم ينجح. كيف يمكن لهاتين الشخصيتين، اللتين كانتا معاً منذ الصفحة الأولى، أن تقول إحداهما للأخرى فجأة "أحبك" في الصفحة 250؟

ذلك ما أعنيه باحترام وحدة واستقامة الشخصية ـ عدم جعلها تفعل أشياء تقع خارج سمتها الخاصة، خارج خصائصها النفسية الداخلية، التي هي الشخصية بالذات. ولأن الشخصية في الرواية هي شخص آخر. فـ ناتاشا في الحرب والسلام شخص آخر، وراسكولنيكوف في الجريمة والعقاب شخص آخر؛ وجوليان في الأحمر والأسود شخص آخر. الأدب يزيد عدد سكان العالم. لا نفكر في أن هذه الشخصيات الثلاث هي كائنات غير موجودة، أو هي مجرد بنية من كلمات على سلسلة من صفحات ورقية ندعوها كتباً. نفكر بها كأشخاص حقيقيين. ذلك هو حلم، كما أفترض، كل الروائيين ـ أن تغدو إحدى شخصياته "شخصاً ما."

دونزلينا باروسو

مَن مِن شخصياتك تحب أن تراه مثل "شخص ما"؟

ساراماغو

ربما، أقترف خطيئة الحدس، لكن لأقول الحقيقة، أشعر بأن كل شخصياتي- من الرسام هـ. في رواية ***دليل الرسم وفن الخط*** إلى السنيور خوسيه في رواية ***كل الأسماء***- هي حقاً شخص ما. أخمن أن السبب هو واقع أن لا أحد من شخصياتي هو مجرد نسخة ـ أو محاكاة ـ من فرد حقيقي. كل شخصية منها تضيف نفسها إلى هذا العالم لـ "تعيش" فيه. إنها شخصيات خيالية لا تفتقر إلا إلى الجسد الفيزيائي. هذه هي الطريقة التي أراها فيها، لكننا نعرف أن الكتاب مشتبه بهم أنهم منحازون...

دونزلينا باروسو

بالنسبة لي، زوجة الطبيب في رواية ***العمى***، شخص مميز جداً، ولديَّ أيضاً صورة ذهنية مرئية مميزة لها، كما لدي هذا الشيء عن كل

الشخصيات في رواية *العمى*، على الرغم من واقع أنه لا يوجد وصف تفصيلي لها.

ساراماغو

يسرني أن لديك صورة مرئية دقيقة جداً لها، الذي ليس كله بالتأكيد نتيجة للوصف الجسدي، لأنه لا يوجد شيء من ذلك في الرواية. لا أظن أن وصف كيف يبدو أنف الشخصية أو ذقنها أمراً يستحق أن يُشرَح. إن شعوري أن القراء يفضلون بناء شخصيتهم شيئاً فشيئاً ـ سيجيد المؤلف عمله حين يأتمن القارئ على هذا الجزء من العمل.

دونزلينا باروسو

كيف تطورت فكرة رواية *العمى*؟

ساراماغو

كما هي الحال مع كل رواياتي، برزت *العمى* من فكرة قدمت نفسها فجأة لأفكاري. (لست متأكداً من أن هذه هي الصيغة الأكثر دقة، لكنني لا أستطيع أن أجد صيغة أفضل.) كنت في مطعم، أنتظر أن تقدم لي وجبة الغداء، عندما فجأة، ومن دون أي تحذير، فكرت، ماذا لو كنا جميعاً عميان؟ وكما لو أنني أجيب على سؤالي، فكرت، لكننا حقاً نحن عميان. كان هذا جنين الرواية. بعد ذلك، لم يكن علي إلا أن أتصور الحوادث الأولية وأسمح للنتائج أن تتوالد. إنها نتائج مريعة، لكنها تمتلك منطقاً فولاذياً. لا يوجد كثير من الخيال في رواية *العمى*، مجرد تطبيق منهجي لعلاقة السبب والنتيجة.

دونزلينا باروسو

أحببت رواية *العمى* كثيراً، لكنها ليست سهلة القراءة، إنها عمل صعب والترجمة جيدة جداً.

ساراماغو

هل تعرفين أن جيوفاني بورتيرو، مترجمي الإنكليزي لوقت طويل، قد توفي.

دونزلينا باروسو

متى؟

ساراماغو

في شباط. توفي بسبب الإيدز. كان يترجم رواية ***العمى***، التي أنهاها عندما مات. عند النهاية هو نفسه بدأ يصاب بالعمى نتيجة العلاج الذي قدمه أطباؤه، كان عليه أن يختار بين أخذ العلاج، الذي سيبقيه على قيد الحياة لفترة أطول قليلاً، وعدم أخذه، الذي سيسبب أخطاراً أخرى. وقد اختار، سنقول، أن يحافظ على بصره، وكان يترجم رواية عن ***العمى***. كان ذلك وضعاً مدمراً.

دونزلينا باروسو

كيف ولدت فكرة ***تاريخ حصار لشبونة***؟

ساراماغو

كانت لدي الفكرة منذ عام 1972: فكرة حصار، كما في مدينة محاصرة، لكن لم يكن واضحاً من كان يحاصرها. ومن ثم تطورت إلى حصار حقيقي، الذي فكرت فيه أولاً كحصار لشبونة من قبل القشطاليين الذي حدث في عام 1384. وقد ضممت إلى هذه الفكرة حصاراً آخر، حدث في القرن الثاني عشر. في النهاية كان الحصار مركباً من ذينك الحصارين التاريخيين ـ فكرت بحصار دام لبعض الوقت، مع أجيال من المحاصَرين

بالإضافة إلى أجيال من المحاصِرين. حصار العبث. أي أن نقول، كانت المدينة محاطة، كان هناك ناس يحيطون بها، ولم يكن لدى أيٍّ من هؤلاء غاية.

في النهاية تجمع كل ذلك ليشكل كتاباً كان، أو ما أردت أن يكون، تأملاً في فكرة صدق التاريخ. هل التاريخ صادق؟ هل ما نسميه تاريخاً يعيد تقديم القصة كاملة؟ التاريخ، في الحقيقة، عمل متخيل ـ ليس لأنه مكون من وقائع مختلفة، أو لأن الوقائع حقيقية، لكن لأنه في تنظيم تلك الوقائع يوجد الكثير من الخيال. التاريخ يُجمَع من وقائع محددة مختارة تعطي تماسكاً، خطاً، للقصة. ولرسم ذلك الخط، لا بد من إهمال أشياء كثيرة. توجد دائماً تلك الوقائع التي لم تدخل التاريخ، التي لو دخلت لكان من الممكن أن تعطي معنى مختلفاً للتاريخ. يجب ألا يُقدَّم التاريخ كدرس دقيق. لا أحد يمكنه أن يقول، إن هذا الأمر على هذه الحال لأني أقول إنه حدث على هذا النحو.

تاريخ حصار لشبونة ليس مجرد تمرن في الكتابة التاريخية. إنها تأمل في التاريخ كحقيقة أو التاريخ كافتراض، كإحدى الإمكانيات، لكن ليس ككذبة رغم أنه غالباً ما يكون مخادعاً. من الضروري أن تواجه التاريخ الرسمي بـ "لا"، التي تلزمنا بالبحث عن "نعم" أخرى. ولهذا علاقة بحياتنا الشخصية وبحياة الرواية وحياة الإيديولوجيات. على سبيل المثال، الثورة هي لا؛ تلك اللا التي تتحول إلى نعم، إما سريعاً، أو مع الوقت؛ وهكذا إذن يجب أن نقدمها مع لا أخرى. أنا أحياناً أفكر أن لا هي الكلمة الأكثر ضرورة في زمننا. حتى لو كانت تلك الـ "لا" خطأ، فالجيد الذي قد يأتي منها يفوق السلبي. الـ"لا" لهذا العالم كما هو الآن، على سبيل المثال.

في حالة هذا الكتاب، إنه أقل طموحاً بكثير ـ إنه لا صغيرة، لكنها لا تزال قادرة على تغيير حياة المرء، بإدخال كلمة "ليس" في الجملة ـ التاريخ الرسمي ـ التي نصّت على أن الصليبيين ساعدوا ملك البرتغال على إعادة

إخضاع لشبونة في عام 1174، لم يدفع ذلك ريموند إلى أن يكتب تاريخاً آخر، بل فتح الطريق لتغيير حياته الشخصية. فنفيه لتلك الجملة هو أيضاً نفي لحياته كما كان يعيشها. ذلك النفي أخذه إلى مستوى آخر من الوجود؛ نقله من روتينه اليومي ـ من رمادية حياته اليومية وكآبته. إنه ينتقل إلى مستوى آخر وإلى علاقة مع ماريا سارا.

دونزلينا باروسو

عبر رواية **تاريخ حصار لشبونة** كلها، يُقدَّم كل من ريموندو وماريا سارا كغريبين ـ كوافدَين داخل مدينتهما بالذات. حتى أن كلاً منهما ينادي الآخر بالمغربي.

ساراماغو

نعم، ذلك هو ما قصدته، في النهاية، أعتقد بأن هذه هي حالنا جميعاً.

دونزلينا باروسو

هل تقصد بـ "نحن" البرتغاليين؟

ساراماغو

نعم، لكن ليس البرتغاليين وحسب. علينا كلنا أن نعيش في المدينة ـ أعني المدينة التي يجب أن تفهم كطريقة للعيش جماعياً ـ لكن في الوقت نفسه، ينبغي أن نكون دخلاء، مغاربة، في تلك المدينة ـ المغاربة بمعنى أن المغربي موجود في آن واحد جسدياً وغريباً عن المدينة. ذلك لأنه كدخيل قادر على أن يحدث تغييراً. المغربي، الآخر، الغريب، الأجنبي، سنقول، المرء الذي على الرغم من كونه ضمن جدران المدينة هو خارجها، هو الشخص الذي يستطيع أن يغير تلك المدينة ـ نأمل أن يكون ذلك بمعنى إيجابي.

دونزلينا باروسو

في الماضي كنت تجاهر بمخاوفك على البرتغال. بما تفكر في الحال الراهنة للبرتغال وخطتها للاندماج في الاتحاد الأوروبي؟

ساراماغو

دعني أعطيك مثالاً. في إحدى المقابلات الصحفية، سأل صحفي برتغالي مفوض البرتغال في الاتحاد الأوروبي، خاو ديوس دي بنهيرو، ألا تظن أن البرتغال في خطر فقدان الكثير من سيادتها الوطنية؟ وكان جواب المفوض، ماذا تعني بالسيادة الوطنية؟ في القرن التاسع عشر، لم تستلم إحدى الحكومات البرتغالية السلطة لأن أدميرال الأسطول البريطاني الراسي في نهر تاغوس لم يسمح لها بذلك. ثم، ضحك. فهل على بلد أن يكون لديه مفوض في الاتحاد الأوروبي يعتقد أن هذه الحادثة التاريخية مسلية، بل وأن البرتغال يجب ألا تشغل نفسها بفقدان السيادة لأنه يعتقد أننا عملياً لم نمتلكها قط؟

إذا مضى الاتحاد الأوروبي قدماً، سيتم عندئذٍ الانتقاص من مسؤولية سياسيينا، شأن سياسيي البلدان الأخرى. من هناك سيصبحون كما كانوا في الأساس ــ مجرد وكلاء، لأن إحدى المغالطات الكبيرة في عصرنا هي الخطاب الديمقراطي. الديمقراطية لا عمل لها في هذا العالم. ما يعمل هي سلطة المال الدولي. الناس الذين هم على صلة بهذه النشاطات هم في الواقع من يحكم العالم. السياسيون مجرد وكلاء ــ هناك نوع من التسرِّي بين ما يسمى السلطة السياسية والسلطة المالية، التي هي نقيض الديمقراطية الحقيقية.

يمكن للناس أن يسألوني، ماذا تقترح بدلاً من ذلك؟ لا أقترح شيئاً. أنا مجرد روائي. أنا أكتب عن العالم كما أراه. ليس عملي أن أغيره. لا أستطيع أن أغيره بمفردي، ولا حتى أعرف كيف. أنا أقتصر على قول ما أعتقد أن العالم يجب أن يكون عليه.

الآن، السؤال إذا كان علي أن أقترح شيئاً، ماذا سيكون. سأقترح ما أدعوه أحياناً **التطور إلى الخلف**، الذي يبدو عبارة متناقضة، لأن المرء يمكنه أن يتطور إلا نحو الأمام. التطور إلى الخلف يعني، ببساطة شديدة، هذا: المستوى الذي بلغناه ـ ليس الأغنياء، بل هؤلاء في الطبقة الوسطى العليا ـ يسمح لنا أن نعيش براحة. والتطور إلى الخلف سيكون، لنقل، دعونا نقف هنا ونستدير باتجاه تلك المليارات من الناس التي تركناها خلفنا. طبعاً، كل هذا طوباوي. أنا أعيش في لانزاروتي، جزيرة يقطنها خمسون ألف نسمة، وما يحدث في بقية العالم يحدث في بقية العالم. لا أطمح لأن أكون مخلّص العالم، لكنني أعيش بمعتقد بسيط جداً هو أن العالم يمكنه أن يكون مكاناً أفضل، ويمكن أن يصبح بسهولة مكاناً أفضل.

هذا الاعتقاد يقودني إلى القول إنني لا أحب العالم الذي أعيش فيه. والثورة العالمية التي أتصورها ـ أرجو أن تتسامحي مع رؤيتي الطوباوية ـ ستكون ثورة خير. إذا استيقظ كل منا وقال، اليوم، لن أؤذي أحداً، وفي اليوم التالي فعل الشيء نفسه، وعاش عملياً بمعيار هذه الكلمات، سيتغير العالم في وقت قصير. طبعاً، هذا هراء. هذا لن يحدث أبداً.

كل هذا يقودني إلى مسألة استخدام العقل في هذا العالم. لهذا كتبت رواية ***العمى***. هذا ما قادني إلى نمط من العمل الأدبي يشغل نفسه بهذه المسائل.

دونزلينا باروسو

لقد قلت إن رواية ***العمى*** هي الرواية الأصعب التي كتبتها. هل هذا، على الرغم من القسوة الصريحة التي يُظهرها الإنسان ضد أخيه الإنسان في ظروف وباء العمى الأبيض، والمشقة المرتبطة بالكتابة عن هذا السلوك، لأنك في النهاية شخص متفائل؟

ساراماغو

أنا متشائم، لكن ليس كثيراً لدرجة تجعلني أطلق النار على رأسي. القسوة التي تشير إليها هي القسوة اليومية التي تحدث في كل أنحاء العالم؛ ليس فقط في الرواية. ونحن في هذه اللحظة مطوقون بوباء عمى أبيض. العمى هو مجاز لعمى عقل الإنسان. هذا عمى يسمح لنا، من دون أي نزاع، أن نرسل مركبة فضائية إلى المريخ لنفحص تشكيلات الصخر على ذلك الكوكب بينما في الوقت نفسه نسمح للملايين من الكائنات البشرية أن تتضور جوعاً على هذا الكوكب. إما نحن عميان، أو نحن مجانين.

دونزلينا باروسو

رواية ***الطوف الحجري*** تعالج مسائل اجتماعية أيضاً.

ساراماغو

حسن، لم تكن الشيء نفسه بالضبط، لكن الناس يفضلون أن يروها بتلك الطريقة. يفضل الناس أن يروها كانفصال لشبه الجزيرة الإيبيرية عن أوروبا. طبعاً، ذلك جزء من القصة، وفي الواقع ذلك ما يحدث: شبه الجزيرة الإيبيرية تفصل نفسها عن أوروبا وتبحر جنوب المحيط الأطلسي. لكن ما كنت ألفت الانتباه إليه ليس انفصالاً عن أوروبا، لأن ذلك لا يصنع معنى. ما أردت قوله وأستمر بقوله هو ما أعتقد أنه الحقيقة الواقعية: للبرتغال وإسبانيا جذور ليست أوروبية حصراً. كنت أقول للقراء، اصغوا، كنا دائماً أوروبيين، ونحن أوروبيون، وسنبقى أوروبيين دائماً ـ لا توجد طريقة أخرى للوجود. لكن لدينا التزامات أخرى، التزامات ذات طبيعة تاريخية وثقافية ولغوية. وبالتالي، لا تدعونا نفصل أنفسنا عن بقية العالم، دعونا لا نفصل أنفسنا عن أمريكا الجنوبية، دعونا لا نفصل أنفسنا عن أفريقيا. هذا لا يعني

انعكاساً لأية رغبات استعمارية جديدة، لكن شبه الجزيرة الإيبيرية، كما كانت الحال في الطوف الحجري، تأتي لتستقر بين أمريكا الجنوبية وأفريقيا، ويحدث ذلك لسبب محدد. ذلك لأننا نقضي حياتنا في الحديث عن الجنوب والجنوب والجنوب، والجنوب كان مكان الاستغلال ذاك، كما يمكننا القول، حتى عندما يقع ذلك الجنوب في الشمال.

دونزلينا باروسو

في كتابك يوميات لانزاروتي تكتب عن الرحلة الأخيرة إلى نيويورك وتقول إنه في تلك المدينة، الجنوب هو في شمالي حي مانهاتن.

ساراماغو

نعم، ذلك الجنوب يقع في الشمال.

دونزلينا باروسو

يجب أن أخبرك أنني استمتعت بوصفك لفندق تشيلسي في يومياتك!

ساراماغو

آه، كان ذلك مريعاً. وضعني ناشري هناك، لكنني لا أزال لا أعرف بالضبط فكرة من كانت. ظنوا أنني قلت أريد أن أنزل هناك. لكنني لم أقل ذلك قط. كنت أعرف الفندق من الخارج، وظننت أنه جذاب جداً، لكنني لم أقل قط، يرجى وضعي في فندق تشيلسي. أخمن أنهم وضعوني هناك لأنه يمتلك كثيراً من التاريخ، لكنني لو خُيِّرت بين فندق غير مريح ذي تاريخ وفندق مريح من دون تاريخ... لبقيت أقول لنفسي، لكن ما هذا، لم أر قط مثل هذا المكان.

دونزلينا باروسو

لديك مجموعة واسعة من القراء في أوروبا وأمريكا اللاتينية لكن مجموعة صغيرة من الجمهور في الولايات المتحدة.

ساراماغو

الأشياء ذات الطبيعة الجادة جداً لا تستهوي حقيقة القراء الأمريكيين. والأمر المثير للفضول، في كل حال، أن المراجعات لكتبي التي أتلقاها في الولايات المتحدة جيدة جداً.

دونزلينا باروسو

هل آراء النقاد مهمة بالنسبة لك؟

ساراماغو

ما هو مهم بالنسبة لي هو أنني أقوم بعملي جيداً، وفقاً لمعاييري لما هو عمل جيد هو أن يُكتَب الكتاب بالطريقة التي أريد. وبعد أن يخرج من يدي، يغدو تماماً مثل كل شيء آخر في الحياة. تلد الأم طفلاً وتأمل الأفضل له، لكن تلك الحياة تنتمي للطفل وليس للأم. سيصنع الطفل حياته، أو سيصنعها له آخرون. الشيء المؤكد أكثر هو أنه لن تكون الحياة التي حلمت بها الأم. لا فائدة في أن أحلم بالاستقبال الرائع لكتبي من قبل قراء كثر لأن هؤلاء القراء سيتلقون كتبي كما يرغبون هم.

لن أقول إن كتبي تستحق أن تسر القراء لأن ذلك سيعني أن قيمة الكتاب تعتمد على عدد القراء. نحن نعرف أن هذا ليس صحيحاً.

دونزلينا باروسو

خلال تلك الرحلة إلى الولايات المتحدة، ذهبت إلى مول ريفر، منطقة في ماساتشوستس تقطنها مجموعات سكانية برتغالية كثيرة.

ساراماغو

نعم، قمت ببعض الاتصالات مع المهاجرين، هؤلاء الذين لسبب مهما كان كانوا مهتمين في عملي. وعلى نحو مدهش، كان لديَّ دائماً حشد جيد، مع أنني أقل اهتماماً بالحكي عن الأدب في هذه الأيام. أخمن أن ذلك سيبدو كتناقض لأنني أكتب، وإذا كنت أكتب كتباً، فما الذي علي أن أتحدث عنه سواها؟ حسن أنا أكتب، لكنني كنت حياً قبل أن أغدو كاتباً وكان لدي كل مخاوف أي شخص آخر يعيش في العالم. كنت في المدة الأخيرة في براغا في البرتغال لحضور مؤتمر عن أعمالي الأدبية، لكننا تحدثنا عن أشياء كثيرة أخرى ـ الوضع في البرتغال وماذا يجب العمل بشأنه. أنا أخبر الناس أن تاريخ الإنسان يبدو معقداً جداً لكنه فعلاً بسيط إلى حد كبير. نحن نعرف أننا نعيش في عالم عنيف. العنف ضروري لبقاء جنسنا ـ علينا أن نقتل الحيوانات، أو على أحد ما أن يقتلها لأجلنا لنأكل. ونجني الفاكهة، وحتى نقطف الأزهار لنزين بيوتنا. هذه كلها أفعال عنف تمارس ضد كائنات أخرى حية. والحيوانات تمارس السلوك نفسه: العنكبوت يأكل الذبابة، والذبابة تأكل أي شيء يأكله الذباب. لكن ثمة فارقاً هائلاً: الحيوانات ليست قاسية. عندما يلف عنكبوت ذبابة في شبكته، هي تضع وجبة غذائها ليوم الغد في البراد فحسب. الإنسان ابتدع القسوة. الحيوانات لا يعذب أحدها الآخر، لكن الإنسان يفعل ذلك. نحن الكائنات القاسية الوحيدة على هذا الكوكب.

هذه الملاحظات تقودني إلى السؤال التالي، الذي أعتقد أنه مشروع تماماً: إذا كنا متوحشين، كيف يمكننا أن نستمر بالقول إننا كائنات عاقلة؟ ألأننا ننطق؟ ألأننا نفكر؟ ألأننا قادرون على الإبداع؟ حتى لو كنا قادرين على فعل كل تلك الأشياء، فإن ذلك ليس كافياً ليمنعنا من فعل كل الأمور السلبية والمتوحشة التي نقوم بها. هذه مسألة أخلاقية أشعر أنه يجب أن أناقشها، ولهذا السبب أنا أقل اهتماماً بمناقشة الأدب.

أحيانــاً أفكــر في ســري، آمــل ألا نكــون قــادرين علــى مغــادرة هــذا الكوكب لأننــا إذا انتشــرنا يومــاً مــا في الكــون، فليس محتملاً أن نتصـرف هناك بطريقة مختلفة عما نفعل هنـا. إذا اسـتطعنا فعـلاً أن نسـكن الكـون ـ ولا أظن أننا سنكون قادرين ـ فسوف نسبب له العدوى. ربما نحن فيروس مـن نـوع مـا لحسـن الحـظ متركـز على هـذا الكوكـب. لقـد شـعرت بالاطمئنـان حـديثاً بشـأن كـل هـذا، علـى أي حـال، عنـدما قـرأت عـن أن سـوبرنوفا قـد انفجر وقد وصل ضوء انفجاره إلى الأرض منذ نحو ثلاث أو أربع سنوات ـ وقد استغرق مائة وست وستين ألف سنة ليصل إلى هنـا. فكـرت، حسـن، لا يوجـد خطر، لن نكون قادرين أبداً على الذهاب بعيداً إلى ذلك الحد.

أخبار ومتابعات أدبية

ترجمة وإعداد: منير الرفاعي

السيدة رقم (14)
البيلاروسية سفيتلانا ألكسيفيتش تفوز بجائزة نوبل للآداب

أعلنت الأكاديمية السويدية لجائزة نوبل فوز الروائية البيلاروسية سفيتلانا ألكسيفيتش بجائزة نوبل للآداب لعام 2015 عن "كتاباتها متعددة الأصوات التي تمثل معلماً للمعاناة والشجاعة في زماننا".

ولدت في مدينة ستانيسلاف الأوكرانية عام 1948 من أم بيلاروسية وأب أوكراني. بدأت مشوارها الأدبي أولاً في الصحافة، وكتبت تقارير سردية مبنية على مقابلات مع شهود أحداث درامية. من هنا تعد أعمالها الأدبية رصداً لواقع روسيا المعاصرة. لها رواية نالت شهرة عالمية، عنوانها "وقائع عالم ما بعد القيامة"، ورواية تتناول موضوع الحرب بلغة عاطفية ودرامية، نتعرف فيها على الحرب من وجهة نظر النساء والأطفال، عنوانها "ليس للحرب وجه نسائي". وقد حصلت على عدة جوائز عالمية، كجائزة السلام العريقة في معرض فرانكفورت للكتاب عام 2013. وحولت الكثير من أعمالها إلى أفلام وثائقية.

تقول سفيتلانا أليكسيفيتش إن أسلوبها يعتمد على ترك الأصوات الإنسانية تعبّر عن نفسها بنفسها.

بعد كتابها "وجه الحرب اللانسائي" ظلت تشتغل على موضوعات كانت تُعدُّ محرمة في فترة الحكم السوفييتي، فنشرت كتابها "أولاد زنكي" في عام 1989، وكان عن الحرب الوحشية في أفغانستان، ثم نشرت (أصوات من تشيرنوبل) في عام 1997 عن الكارثة النووية في أوكرانيا، وعدت كتبها هذه رمزاً لتغير الواقع السياسي في الاتحاد السوفيتي.

كان أول ظهور لهذه الكاتبة في عام 1985، عندما نشرت أول كتاب وثائقي لها تحت عنوان "وجه الحرب اللانسائي"، وكانت في ذلك الوقت صحافية في السابعة والثلاثين من العمر حين كان الاتحاد السوفيتي ما زال قائماً، وروت فيه قصة امرأة عادية من روسيا البيضاء شاركت في الحرب العالمية الثانية.

• **منافسة قوية**

ظل اسمها يتردد كل عام، مع موسم توزيع جوائز نوبل، مع أنها لا تملك الشهرة العالمية نفسها التي يتمتع بها منافسون مثل فيليب روث، وجويس كارول أوتس، وهاروكي موراكامي. ومع ذلك جاء منحها الجائزة مفاجئًا هذا العام، لأنها لا تكتب قصصًا خيالية، وربما كان السبب في ذلك هو أنها صحافية.

• **السيدة رقم 14**

سفيتلانا هي السيدة رقم 14 التي تحصل على نوبل. ومن المعروف أن هذه الجائزة تمنح لعمل فني وأدبي بحت أو لإنتاج يعكس قيمًا مثالية، كما كان الفريد نوبل يريد. ولكن هناك أشخاصا حصلوا على الجائزة أيضاً، وما كانوا يكتبون قصصاً خيالية، ومنهم ونستون تشرشل وبرتراند راسل.

تمتلك الكاتبة فكرة واضحة عن طبيعة السلطة السياسية في دول ما بعد الاتحاد السوفيتي، وصرحت يوماً قائلة: "لا أحب بيريا ولا ستالين ولا بوتين، والعمق الذي تركوا روسيا تغطس إليه وتغرق فيه".

- **الأديبة السابعة التي تكتب باللغة الروسية وتحصل على جائزة نوبل:**

آخر كتاب نشرته أليكسيفتش يحمل عنوان "زمن مستعمل". وسفتلانا هي الأديبة رقم ستة التي تكتب بالروسية، وتحصل على جائزة نوبل للآداب، بعد إيفان بونين وبوريس باسترناك وميخائل شولوخوف وألكسندر سولجينتسين وجوزيف برودسكي.

لم تكن أليكسيفتش على وئام مع نظام الحكم في روسيا البيضاء، فتحولت إلى منشقة سياسية ومعارضة، ثم غادرت بلدها في عام 2000، واستقرت لفترة في ألمانيا، ثم في فرنسا، قبل عودتها إلى منسك، عاصمة بيلا روسيا، في عام 2011.



معرض إرنست همنغواي بين الحربين

نظم هذا المعرض متحف ومكتبة مورغان بالتعاون مع القسم الخاص بأعمال وأوراق همنغواي، في مكتبة ومتحف حون كندي، في نيويورك ما بين 25- 30 أيلول 2015. وهو أول معرض/متحف مخصص لأعمال أحد كبار المؤلفين الأمريكيين الأكثر شهرة في القرن الـ20: إرنست همنغواي (1899-1961). ويضم مسودات متعددة لقصص همنغواي القصيرة الأولى، ودفاتر ملاحظات، ومخطوطات منقحة كثيراً والنسخ النهائية المطبوعة بالآلة الكاتبة القديمة لأهم رواياته: "الشمس تشرق أيضا"، و"وداعاً للسلاح"، و"لمن تقرع الأجراس ."كما يضم المعرض المراسلات بين همنغواي والكتاب المغتربين في باريس في عشرينات القرن الماضي، كجيرترود شتاين، وسكوت فيتزجيرالد، وسيلفيا بيتش. ويتركز المعرض على سنوات ما بين الحربين. ويستكشف المعرض المرحلة الأكثر إبداعاً عند همنغواي الكاتب ويتضمن نسخاً موقعة

ومهداة من كتبه، وصورة نادرة له تعود إلى عام 1929، وصوراً أخرى، ومواد شخصية. ينقسم المعرض إلى ستة أقسام حسب الأماكن التي عاش فيها همنغواي: أولاً السنوات التي ترعرع فيها في أوك بارك، في ألينوي، وثانيا كمراسل مدينة كانساس سيتي ستار. ثم الفترات التي عاشها في إيطاليا خلال الحرب العالمية الأولى. وفي باريس؛ وفي كي ويست، في فلوريدا؛ وفي كوبا. والفترة التي عاشها في فرنسا وألمانيا خلال الحرب العالمية الثانية. ومن المعروف أن همنغواي بعد صدور روايته الشهيرة "الشيخ والبحر"، لم يعد قادراً على تكملة أعمال كان يفكر في إنجازها، ويعرض المعرض المسودات الأولى لكتاباته غير المكتملة. والسؤال هو: "لماذا تنظيم معرض همنغواي الآن؟" يجيب كيلي المشرف على المعرض: "الجواب هو أنه لم يخصص يوماً في الماضي معرض واسع النطاق لهمنغواي". وأضاف: "إن تسعة وتسعون بالمئة مما يقدمه هذا المعرض يعرض للمرة الأولى". ويقول المشرف: : "يوجد في المعرض أيضاً مسودات لقصصه المبكرة مكتوبة بقلم رصاص أحياناً على أوراق خاصة بمستشفى الصليب الأحمر الأميركي في إيطاليا حين كان متطوعاً، أو على برقيات باريسية، والغرض من هذا هو أن يعلم القارئ بأن همنغواي كان يشتغل على كتاباته ويعيد كتابة ما يكتب. الحرفة كلها هنا في المخطوطات". ويبدو أن همنغواي، من خلال هذا المعرض، كان يحتفظ بكل ورقة مهما كانت. فمثلا نجد في المعرض رسالة من فيتزجرالد سكوت ينقد فيها روايته "وداعا للسلاح"، كتب همنغواي أسفلها: "قبّل دُبُري" ووقعها بالحرفين الأولين لأسمه: (إ. هـ). ونجد هذه الرسالة في المعرض.



فوز الجاميكي مارلون جيمس بجائزة مان بوكر

أصبح مارلون جيمس أول كاتب جامايكي يفوز بجائزة مان بوكر عن روايته "تاريخ موجز لسبع جرائم قتل" التي قال عنه نقاد إنها (رواية ملحمية لا تعرف المهادنة وليست مناسبة لضعاف القلوب).

ونقلت صحيفة الغارديان عن رئيس لجنة الحكام مايكل وود وصفه الرواية، التي تدور روائيا حول محاولة اغتيال المغني بوب مارلي في عام 1976" ، بأنها "عمل استثنائي" وأنها "مثيرة جداً، وعنيفة جداً، ومليئة بالبذاءات". وأضاف: "لم نجد أي صعوبة في اتخاذ قرار بالإجماع بمنح الجائزة إلى مارلون جيمس، الأمر الذي كان مفاجأة لنا أيضاً". وبذلك يكون مارلون جيمس (44 عاماً) الذي يعيش في الولايات المتحدة أول كاتب جامايكي يفوز بجائزة مان بوكر في تاريخها الذي يمتد 47 عاماً.

وقال جيمس إنه يأمل في أن يثير فوزه بالجائزة مزيداً من الاهتمام بالأدب الكاريبي، ولكنه اعترف بأنه اضطر الى مغادرة جامايكا لكتابة الرواية قائلاً "إنها رواية منفى... وكنتُ بحاجة الى هذه المسافة". وأضاف: "إنها رواية محفوفة بالمخاطر والمطبات من حيث الموضوع والشكل، "وكنتُ سأرضى لو أُعجب بها شخصان فقط".

وتسلم جيمس الجائزة البالغة قيمتها النقدية 50 ألف جنيه استرليني في حفل أُقيم في قاعة غيلد هول الشهيرة في لندن. ومن المتوقع أن يسفر فوز جيمس بالجائزة عن زيادة كبيرة جداً في مبيعات الرواية. فقد بلغت مبيعات رواية "الطريق الضيق إلى الشمال العميق" لمؤلفها ريتشارد فلانغان الفائز بالجائزة العام الماضي 300 ألف نسخة في بريطانيا و800 ألف نسخة عالمياً.

وكانت القائمة القصيرة للمرشحين للفوز بجائزة مان بوكر هذا العام قد تضمنت كذلك الأمريكية آن تيلور، والبريطانيين توم مكارثي، وسونجيف ساهوتا والنيجيري تشيغوتسي أوبيوما.

أعلنت لجنة جائزة البوكر مان الإنجليزية، قائمة المرشحين للفوز بها؛ مُشيرة إلى أنها في 2015 تبنت سياسة العام الماضي، التي تسمح لجميع الكتاب الذي يكتبون باللغة الإنجليزية، بغض النظر عن الجنسية، بالتنافس على الفوز بالجائزة؛ حيث كانت الجائزة، التي منحت للمرة الأولى عام 1969، تمنح فقط لكتاب من بريطانيا والكومنولث وجمهورية أيرلندا وزمبابوي.

وقال رئيس لجنة التحكيم مايكل وود، والتي تضم أيضاً إيلي واكاتما ألفري، وجون بورنسايد، وسام ليث، وفرانسيس أوزبورن- في بيان اللجنة الذي ألقاه من مكتبة فويلز البريطانية "نحن سعداء بتنوع قائمة الترشيحات، فهي تشير إلى أن الرواية حية وجيدة في أماكن مختلفة"؛ مُضيفًا أنه من الممتع رؤية أربعة كتاب من مجموع ستة كتاب من ذوي البشرة السوداء "وهو رقم يحطم الرقم القياسي السابق عام 2013 الذي شهد تنافس ثلاثة منهم"؛ وأشار إلى أن ذلك يُشير إلى انفتاح الجائزة على الكتاب باللغة الإنجليزية جميعهم "بدلاً من الفئة العتيقة للكومنولث". وكانت لجنة التحكيم قد نظرت في 156 كتابًا لتحديد جائزة هذا العام.

وجاء الكاتبان توم ماكارثي وسونجيف ساهوتا على رأس القائمة، إلى جانب الكاتبة الأمريكية آن تيلور الفائزة بجائزة بوليتزر، والكاتبة الأمريكية هانيا ياناجيهار، وكذلك الكاتب الجاميكي مارلون جيمس والنيجيري تشيجوتسي أوبيوما، البالغ من العمر 28 عامًا يعدّ أصغر المرشحين للجائزة، وحل على القائمة بروايته الأولى، في حين يعد مارلون جيمس أول كاتب جامايكي يرشح للفوز بالجائزة.

وجاءت قائمة المرشحين للفوز بالجائزة كالتالي:

مارلون جيمس ـ جامايكا "موجز تاريخ ستيفين كيلينجز."

- توم ماكارثي ـ بريطانيا" جزيرة ساتين."
- تشيجوتسي أوبيوما ـ نيجيريا "الصيادون."
- سونجيفا ساهوتا ـ بريطانيا "عام الهروب."

- آن تيلور ـ الولايات المتحدة" بكرة الخيط الزرقاء."
- هانيا ياناجيهارا ـ الولايات المتحدة" حياة صغيرة."

* * *

250 مرشحاً يتنافسون على أكبر جائزة لأدب الأطفال

يتنافس 250 مرشحاً من أنحاء العالم للفوز بجائزة استريد لندغرين السويدية أكبر جائزة لأدب الأطفال في العالم تبلغ قيمتها النقدية 5 ملايين كرون سويدي (أكثر من 600 ألف دولار). وتذهب الجائزة التي تهدف إلى تشجيع الاهتمام بأدب الأطفال والبالغين الشباب إلى مؤلف أو رسام أو راوية شفهي أو منظمة أو ناشط من أجل تشجيع القراءة. وفازت بالجائزة لهذا العام منظمة بريسا PRAESA الجنوب أفريقية التي تشجع الشباب على القراءة منذ عام 1992. وذهبت الجائزة في السابق إلى أسماء مثل موريس سينداك وفيليب بولمان. وأُعلنت أسماء المتنافسين، ومنهم 21 مرشحاً من بريطانيا في معرض فرانكفورت للكتاب فيما شُكلت لجنة الحكام للشروع بعملها لاختيار الفائزة.

نقلت صحيفة الغارديان عن عضو اللجنة بويل ويستن قوله "إن لجنة الحكام تضطلع بمهمة شاقة لكنها ممتعة ومجزية، مهمة إيجاد فائز أو أكثر بالجائزة لعام 2016" معربا عن الأمل بأن تكون قائمة المرشحين مرجعا وافيا لأسماء الناشطين من أجل تشجيع القراءة والمربين في أنحاء العالم في سعيهم إلى تقديم أروع الأعمال الأدبية المعاصرة لأدب الأطفال والبالغين الشباب. وقال ويستن "إن لجنة الحكام تجتمع مرة في الشهر، ونقرأ خلال الفترة الواقعة بين اجتماعين أكداساً من الكتب والوثائق". وسيُعلن اسم الفائز في 5 نيسان العام المقبل .

وكانت الحكومة السويدية استحدثت الجائزة تكريماً للكاتبة إستريد لندغرين التي توفيت عام 2002. وقال منظمو الجائزة إن لندغرين "جددت أدب الأطفال، وجمعت بين المستوى الفني الرفيع والالتزام بحقوق الأطفال والبالغين الشباب"، تشير قيمة الجائزة إلى الأهمية البالغة للقراءة التي يمارسها الأطفال والبالغون الشباب والهدف منها "إلهام كل من لهم دور في أدب الأطفال".

كيف تخدم رابطة أمريكا للغات الحديثة قضية الأدب العالمي

أ.د. عبد النبي اصطيف

لم تكتف رابطة أمريكا للغات الحديثة **Modern Language Association of America** بتنظيم المؤتمرات والندوات عن "الأدب العالمي"، ولم تقنع بتحفيز الاهتمام بهذا المقرر المهم، بل الخطير، في مسعى الولايات المتحدة الأمريكية لفهم "الآخر"، وبخاصة بعد حوادث الحادي عشر من أيلول، بل عمدت عام 2009 إلى إصدار كتاب خاص جمعت فيه الأبحاث الخاصة بتدريس هذا المقرر، وهو ***"تدريس الأدب العالمي***[1] ***" Teaching World Literature***، ويسرت بذلك للمعنيين بتدريسه من الأمريكيين وغيرهم

---

[1] انظر:

Teaching World Literature,
Edited by David Damrosch
(Modern Language Association, 2009);

مـادة غنيـة تعكـس خـبرة أبـرز مدرسـيه وآراءهـم وطـرقهم في حفـز اهتمـام الطلاب به، بل اهتمام القراء عامة، بوصفه **سبيلاً أمثل للتواصل مع التراث الأدبي العالمي**، ولاسيما روائعه التي تجاوزت حدّي الزمان والمكـان بانتشـارها عـبر العصـور خـارج حـدود بلـدان منشـئها، وتخطـت عـائق اخـتلاف اللغـات والثقافـات بتحـول لغاتهـا إلى لغـات مشـتركة Lingua-franca بـين الشـعوب والأمم أو من خلال الترجمة ما بين لغاتها، وبوصفه **نافذة على "عالم الآخر"** يطـل منهـا القـارئ علـى تجـارب أخيـه الإنسـان في مكـان آخـر، وزمـان آخـر، ويستقي منها العظات والعبر.

وأتبعت كتابها هذا بإصدار سلسلة من الكتب حملت عنوان "***مقاربات لتدريس الأدب العالمي*** ***Approaches to Teaching World Literature***"، صدر منها حتى يومنا هذا أكثر من مئة كتاب غطت معظم روائع هـذا الأدب الـذي أنتجتـه الإنسـانية بمختلـف أممهـا وشـعوبها عـبر مختلـف العصـور وفي مختلف قارات الكوكب الأرضي.

واللافت للنظر في هذه السلسلة هو **مضيّها بعيداً إلى ما وراء دائرة الأدب الغربي، وتخصيص العديد من هـذه الكتب لآداب الأمم والشعوب الأخرى البعيدة عن هـذا المركـز**، والـتي طالمـا هُمِّشـت علـى يـد المقـارنين الغـربيين ودارسي الأدب العالمي في الغرب. وكذلك فإنها شفعت هـذا **الاهتمام بالأدب المهمَّـش، أو أدب الضـواحي، أو أدب الأطـراف، أو أدب الجنـوب، أو أدب العالم الثالث، باهتمام مماثل بالأدب المعاصر** في الغـرب وسـائر العـالم، ممـا يفسـح المجـال واسـعاً أمـام القـارئ ليكـوّن فكـرة أكثـر اكتمـالاً عـن آداب العالم كله، وعبر مختلف العصور.

وهـكـذا فـإن هـذه السلسـلة ــ المكتبـة تضـم إلى جانـب **الكتب خاصة بـالروائع الأدبيـة الغربيـة** مـن أمثـال ملحمـتي ***الإليـاذة والأوديسـة***، لهـوميروس، وأعمـال يوريبـدس و***الإنيادة*** لفيرجيل وأعمـال أوفيد، وملحمـة ***بيوولـف***، وأعمـال كل من جفري تشوسر، ودانـتي، وبوكاتشـيو، و***أنشودة رولان***، ومسـرحيّات

شكسبير، ومسرحية ***فاوست*** لغوته، وغيرها، كتباً خاصة **بأعمال غير غربية** مثل ***حكاية كنجي*** اليابانية، ورواية ***أشياء تتداعى*** لشينوا أتشيبي، وأعمال من **الأدب الكاريبي الأنكلوفوني**، وأعمال نجيب محفوظ، وأعمال **وأونغوغي واثيونغو**. وكذلك فإنها لا تقتصر على الأعمال **الأدبية القديمة والوسيطة وأعمال عصر النهضة والتنوير** بل تتعداها إلى **أعمال معاصرة لكتاب مشهورين من أمثال غونترغراس، وتوني موريسون، وديليلو، ومارغريت آتودو**، وغيرها.

ومعيار محرري هذه السلسلة والمشرفين عليها في اختيار الأعمال الأدبية المدروسة هو **تجاوز هذه الأعمال حدود الزمان والمكان من جهة، وعائق اللغة والثقافة المدونة بها من جهة أخرى**، وتداولها خارج بلاد نشأتها الأصلية"، وظفرها باستقبال مرحِّب خارج حدود هذه البلاد.

ويجمع كل كتاب في هذه السلسلة ـ المكتبة **وجهات نظر مختلفة عن تدريس عمل أدبي عالمي محدد**، أو **تقليد أدبي** (كالشعر الميتافيزيقي) أو **كاتب بات يُدرَّس على نطاق واسع من جانب أقسام اللغات لطلاب الدرجة الجامعية الأولى**، ومعنى هذا أن السلسلة موجهة إلى شريحة واسعة من دارسي الأدب العالمي والآداب القومية المختلفة المترجمة إلى اللغات العالمية، مثلما هي موجهة إلى غير المختصين بهذه الآداب من عامة القراء المثقفين. واللافت للنظر في إعداد كتب هذه السلسلة هو **بدء كل منها بمسح واسع النطاق يشمل عدداً كبيراً من مدرِّسي العمل الأدبي الخاص بالكتاب المعدّ للتحرير، مما يمكن محرّر الكتاب من تضمين فلسفات هؤلاء المدرسين، ومقارباتهم، ومناهجهم، وأفكارهم، وآرائهم في العمل المدروس، أي أن كل كتاب ينطوي على حصيلة تدبّر هؤلاء المدرسين من ذوي الخبرة لهذا العمل، مما يجعل أي كتاب في السلسلة كتاباً مصدراً لتدريس العمل الأدبي المختار ودراسته، ويتيح من ثمَّ، فرصة نادرة لوضع قارئه في الإطار المرجعي الصحيح لقراءته وفهمه وتذوقه وتقدير مكانته في التقليد الأدبي العالمي.**

وعلى أي حال فإن وقفة عجلى على محتويات الكتاب الخاص بنجيب محفوظ، أول أديب عربي يحصل على جائزة نوبل في الآداب عام 1988، توضح طريقة تناول السلسلة للأعمال الأدبية المختارة، وما يقدمه كل كتاب من عون للمدرِّس والطالب والقارئ معاً في تدبر هذه الأعمال.

يعد كتاب "***مقاربات لتدريس أعمال نجيب محفوظ***" ***Approaches to teaching the works of Naguib Mahfouz*** ، الصادر عام 2012 م بتحرير وائل حسن وسوسن معدي درّاج، أول كتاب في السلسلة يُعنى بكاتب عربي قديم أو حديث، ولا شك أن نيل محفوظ لجائزة نوبل كان عاملاً مهماً في اختياره موضوعاً لكتاب في هذه السلسلة. ذلك أن حركة ترجمته إلى مختلف اللغات العالمية، واللغات الحية، قد توسعت بعد نيله الجائزة، فضلاً عن دخوله دائرة البحث العلمي والتدريس الجامعي بوصفه **جزءاً من أدب مرحلة ما بعد الاستعمار من جهة، والأدب العالمي من جهة أخرى.**

يتألف الكتاب الذي يقع في نحو 235 صفحة من جزأين أساسيين. فأما الأول منهما والمعنون بـ "**مواد**" "**Materials**" فهو موجز يتضمن حديثاً عن سنوات محفوظ الأولى، وعن رواياته وقصصه القصيرة، وعن ذكرياته ومقابلاته ومقالاته فضلاً عن صلته بالسينما، وعن ترجمات كتبه، وعن مصادر دراسته التي تهمّ مدرسيه.

وأما الجزء الثّاني والمعنون بـ "**مقاربات** " "**Approaches**" ، فمؤلف من مدخل للمحررين، يتلوه مجموعة من الدراسات الجادة التي وضعت تحت عنوان "**سياقات**" "**contexts**" ، تضم: "تدريس حلقة بحث عن نجيب محفوظ" لوائل حسن؛ و"تدريس محفوظ بوصفه أديباً عالمياً" لميشيل هارتمان؛ و "روايات محفوظ والأمة" لتيري يونغ؛ و "سوداوية المثقف الباقية: شحّاذ محفوظ والمثقف المصري" لنوري غانا؛ و "وظائف محفوظ" لشادن سراج الدين؛ و"محفوظ وتقليد ***الليالي العربية***" لجستين سانت كلير. والغاية من هذه الأبحاث التي قُصد بها مدرِّسو أعماله أساساً هو وضعهم في الموقع الذي يُيسر عليهم تدريس هذه

الأعمال بإتاحة معلومات واستبصارات ورؤى محددة يقدّمها دارس ومدرّس من ذوي الخبرة النوعية بأدب محفوظ.

ومتابعة لتحقيق هذا الهدف فقد خصص المحرران قسماً من هذا الجزء لتدريس نصوص معينة شملت روايات "***زقاق المدق***" و"***أولاد حارتنا***" و"***ميرامار***" و"***الزعبلاوي***" قام بخدمتها مجموعة من الباحثين المعنيين بتدريسها في مختلف الجامعات الغربية، وهكذا ضم هذا القسم سبع مقالات هي: "خيارات حميدة: مستقبل مصر مقابل المصالح البريطانية في ***زقاق المدق***" لباربرة هارلو؛ و"تدريس محفوظ: الأسلوب في الترجمة" لميساء أبو يوسف هايورد؛ و"المسيح والتركة الإبراهيمية في ***أولاد حارتنا***" لنبيل مطر؛ و"تدريس رواية ***الزعبلاوي*** لمحفوظ" لروجر ألن؛ و"***الزعبلاوي***: احتفاء بابن الفارض" لمايكل بيرد؛ و"***ميرامار***" والسوداوية ما بعد الاستعامخرية" لإليوت كولا؛ و"***ميرامار***: بنسيون على تقاطع إنشاءات متنافسة" لهلا حليم.

أما قسم الفهارس والملاحق فقد ضمّ ملاحظات عن المسهمين في الكتاب، وذكراً للمشاركين في المسح الذي تقدمت الإشارة إليه، وثبتاً بالأعمال المستشهد بها، إضافة إلى المؤشر الذي يساعد مُراجعَ الكتاب على الوصول بسهولة ويسر إلى المعلومة التي يريدها.

وعلى الرغم من تجاهل محررَي هذا الكتاب أعمال دارسين ونقاد عرب مهمين نشروا الكثير من الكتب والمقالات باللغة الإنكليزية عن أعمال نجيب محفوظ من أمثال محمد محمود، ورشيد العناني، وحليم بركات، وصبري حافظ، وصالح جواد آل طعمة وغيرهم، والحضور المتواضع للبعد المقارني في تدبر أعمال محفوظ، فإن ما يُحمد لمحرريه هذا **التوازن** الملحوظ في مادة الكتاب التي تجمع **بين إسهام الداخليين insiders من الدارسين العرب، والخارجيين outsiders من المستعربين،** فضلاً عن اهتمامهما **بمسألة ترجمة نصوص محفوظ** واستكشاف أثرها في تلقيها في الغرب، كما يُحمد للمسهمين جميعهم تقريباً **التفاتهم إلى دراسة النصوص**، وهو أمر لم تعد

أقسام اللغات (العربية والأجنبية) في الجامعات العربية تُعنى به العناية المطلوبة، مما يُضعف مقدرة خريجيها على مواجهة النصوص الأدبية، وهو أمر ملاحَظ بكل أسف في نتاج طلبة الدراسات العليا، ومدرسي المرحلة الثانوية الذين يقفون عاجزين عن تدبّر النصوص الأدبية العربية والأجنبية: قراءة وفهماً مستوعباً لدلالات النص، وتذوقاً، ونقداً، وتدريساً، مما يترك أثره السلبي على تشجيع الناشئة على قراءة الأدب عامة، والحديث منه على وجه الخصوص.

مهما كان الأمر فإن في هذا الكتاب ما هو جدير بالتأسّي من جانب مدرسي الأدب العربي القديم والحديث، ولعل في هذه القراءة العجلى لمحتوياته ما يحفز على إعداد كتب مساعدة على دراسة نصوص الأدب العربي وتدريسها وقراءتها وتذوقها تسهم في **الارتقاء** بتلقي هذه النصوص في صفوف قرائه من الطلاب العرب وغيرهم من محبي الأدب والمغرمين بقراءته.



